

El cuerpo como territorio de la rebeldía

Segunda Edición revisada y aumentada

Julie Barnsley





Editorial UNEARTE
2013

Ediciones del 5o aniversario de UNEARTE 2008-2013

Gaceta Oficial Nro. 362.860 del 28/07/2008. Decreto 6050

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE LA REBELDÍA

JULIE BARNSLEY

Prólogo a la segunda edición

Me complace que la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), imprima una segunda edición de este libro.
Institución pionera dentro de la educación superior en Venezuela y recinto donde se permite romper con la epistemología anacrónica y racionalista de las academias y las universidades tradicionales del país, donde es posible desarrollar los espacios necesarios para la reflexión conceptual, ideológica y científica del cuerpo, paralelamente con la experimentación práctica, sensorial y artística del mismo.
Invito a los lectores a revisar, a través de estas páginas, el violento tratamiento, las pobres y muchas veces erróneas conceptualizaciones y el trágico legado histórico que Occidente ha otorgado a nuestro enigmático cuerpo / mente. Simultáneamente, considerar las infinitas posibilidades de deconstruir y construir nuestros propios cuerpos, con la finalidad de apropiarnos más plena y vitalmente de él, para así vivir de una manera mas autónoma y consciente nuestros cuerpos y el mundo que nos toca habitar.
Aprovecho también esta nueva oportunidad para incluir unos poemas personales publicados previamente en el libro La danza y la palabra, 2006.
Igualmente quiero exhortar e impulsar a la nueva generación de artistas a expresarse no solamente con sus cuerpos en movimiento, sino también con la pluma. Definitivamente hay que intentar contrarrestar las tendencias culturales tradicionales que frivolizan y destrozan el cuerpo, romper con el gran silencio que se ha perpetuado en torno al cuerpo en movimiento.
Atreverse a comunicar desde la vitalidad y la sabiduría del cuerpo a través de creaciones basadas en la acción y en la danza y también con escritos. Que nazcan de la experimentación vital, apoyados en la necesaria investigación teórica, donde hablemos finalmente acerca de las conexiones fundamentales y naturales existentes entre el instinto y el intelecto, entre lo sensible y lo científico.

Hay que celebrar y concienciar en palabras estas acciones vitales, articular acerca del poder sanador, trasformador y a veces trasgresor del cuerpo en movimiento. Solo así podremos intentar revertir algunas prácticas que siguen atentando en contra del desarrollo pleno de los individuos.

Julie Barnsley

La relación de Julie Barnsley con el cuerpo ha evolucionado de la praxis creativa –a la que ha dedicado treinta años de carrera artística– al estudio científico y la reflexión teórica de la danza como disciplina humana cuestionadora y transformadora.

Bailarina de personalísimo registro interpretativo, gesto desgarrado y orgánica expresividad, formada dentro de los preceptos de la danza de Occidente, al iniciar su tránsito por los siempre inseguros caminos de la creación coreográfica buscó una comunicación escénica alternativa en los códigos de un nuevo teatro que abordaba el cuerpo desde una perspectiva ideológica no formalista y en la danza oriental que avivaba el espíritu y le devolvía al movimiento su primigenio sentido ritual.

Para ella, la danza ha sido, ante todo, un inaplazable proceso a través del cual ha profundizado con dolor y con negro humor en la interioridad humana, así como en los grandes mitos de la sociedad contemporánea occidental. Sus obras indagan en situaciones emocionales extremas, en conflictos insalvables y en relaciones improbables y aniquilantes. La codificación de su lenguaje artístico, tras el logro de un sello personal, ha acusado el influjo de aquellas mujeres irreductibles que a principios del siglo XX visionaron y concretaron la modernidad en la danza escénica, a quienes admira con devoción.

Desde las complejidades de su laboratorio creativo, surgió a mediados de los años 80 un icono estético que se convertiría en referente de la danza contemporánea venezolana que a partir de esa década hizo fuerte eclosión. Acción Colectiva, su proyecto institucional fundamental, señaló con contundencia los alcances de un movimiento que privilegiaba sustancialmente el espíritu humanista en la escena.

Los años recientes han sido atípicos para ella. Su rutina diaria de entrenamiento e indagaciones artísticas fue complementada, si se quiere de manera insospechada, por los estudios académicos sobre la danza, a los cuales se dedicó con acuciosidad y determinación, justo

en el momento en que esta manifestación accedía a la educación superior en Venezuela. Sorprendía observarla en el aula de clases junto a sus compañeros de promoción, integrada por algunas de las figuras más connotadas de la interpretación, la creación y la docencia de las distintas manifestaciones da la danza escénica en el país.
Su notable sentido analítico y crítico, junto a sus amplias capacidades de investigadora, aguda y acuciosa, le han abierto un campo de desempeño para ella inédito pero lleno de posibilidades.
Un aporte revelador de Julie Barnsley como teórica de la danza lo representa su libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía. Investigaciones y reflexiones acerca de la conceptuación (o rol) del cuerpo en Occidente y del trabajo artístico de Acción Colectiva entre 1985 y 2000,* que nos honra prologar. En sus páginas se encuentran mucho más que las vivencias de su autora como intérprete y creadora, para ofrecer una aguda y sustentada reflexión sobre el cuerpo humano y su consideración histórica, ubicada mucho más allá del mundo de convenciones que ha rodeado a la danza escénica del hemisferio.
Pero la academia y sus rigores no atentan en ningún momento contra el espíritu profundamente sensible y creativo contenido en esta investigación, que evidencia solvencia en el dominio del método científico, al tiempo que una insustituible visión desde adentro sobre el hecho de la danza, reflejando sus grandezas y también sus fragilidades.
Bailarina y académica, Julie Barnsley ha dado un giro excepcional a su trayectoria profesional. La investigadora que siempre ha sido busca ahora en la reflexión teórica sobre la danza y sus procesos un ámbito aún más elevado de trascendencia.

Carlos Paolillo

Al gran "logos" de la naturaleza
A Alirio Palacios,
A Steve, Audrey y Les Barnsley

*Agradezco a Goar Sánchez, David Ocanto, Carlos Paolillo,
Rosa Rappa, Francisco Salazar, Armando Holzer,
Miguel Noya, Marieli Pacheco y Nelly Peña y a todos con
quienes he compartido espacios prácticos, creativos y
reflexivos alrededor de los territorios del cuerpo
y el movimiento.
También a Elinor Cesin, Doris Figueroa e Isabel Huizi.*

Según Nietzsche, desde Sócrates la civilización occidental se basa en la *pequeña* razón del hombre y no en la *gran* razón de la naturaleza.

Dentro de este contexto, donde se ha establecido una supuesta dicotomía entre cuerpo y espíritu, han surgido tendencias ideológicas, religiosas, políticas y científicas que histórica y sistemáticamente han subordinado, manipulado y violentado ciertas energías del cuerpo y de la naturaleza consideradas anárquicas y contradictorias con el concepto de un "espíritu" esencialmente "incorruptible, racional, inteligible, inmortal e incorpóreo".

Dentro de algunas expresiones del arte, se contrarrestan constantemente estas tendencias tradicionalmente heredadas, atreviéndonos a explorar y comunicar desde el marco del gran "logos" de la naturaleza, permitiendo así surgir otras maneras de abordar, conceptualizar y vivir la vida y el cuerpo humano.

El cuerpo como territorio de la rebeldía consta de tres partes. En la primera, "Cuerpo, poder y mentiras",se cuestiona y reflexiona acerca de nuestro legado histórico patriarcal y logocéntrico, en donde el cuerpo ha sido sistemáticamente manipulado para convertirlo en un dócil y pasivo receptor, protagonista de los entornos y sus dogmas, incapacitándole para cumplir su rol natural de ser un creativo intérprete, trasformador y generador de vida.

En la segunda parte "Tu cuerpo es tu madre, te provee el universo", reflexiono acerca del arte de la Danza Contemporánea, que nace a comienzos del siglo XX dentro del revolucionario movimiento del Arte Moderno y en donde finalmente, dentro de la cultura oficial, se cuestionan y rompen muchos de los paradigmas acerca de nuestro cuerpo/mente y su rol en el arte y la vida.

Indagamos acerca de las diferentes tendencias que han surgido en el mundo y en Venezuela; aquí introduzco a *Acción Colectiva,* que representa una parte radical e importante del movimiento dancístico venezolano.

En la tercera y última parte, "Acción Colectiva: Cuerpo como territorio de la rebeldía" hablo desde un cuerpo que durante treinta años ha estado involucrado en generar y participar en espacios en donde la experimentación, remoción y comunicación de los territorios corporales han sido la prioridad. Aquí, basándome en las experiencias vividas como intérprete, creadora, docente y directora entre 1985 y 2000 con el grupo *Acción Colectiva*, comparto reflexiones acerca de investigaciones y prácticas específicas y sobre diez creaciones escénicas realizadas durante esta época.

En *Acción Colectiva,* actualmente *Aktion Kolectiva*, laboratorio y grupo de danza contemporánea / teatro físico / video, consideramos un error disociar el "espíritu", "voluntad" o "energía vital" que subyace en las cosas de su materia.

Creemos que las energías del instinto y del intelecto fluyen de manera indisociable dentro del cuerpo y que las huellas bio-psíquico-físicas e históricas inscritas en nuestros cuerpos inciden y son determinantes en nuestros comportamientos corporales y espirituales, influyendo en nuestras vidas en el presente y nuestras posibilidades en la construcción del futuro. Desarrollamos estrategias en nuestra danza para invocar y comunicar desde un cuerpo integral y especialmente desde las energías corporales que han estado históricamente marginadas y usualmente ocultas y reprimidas en el cuerpo.

Consideramos que estas energías vivientes e intangibles que se remueven y materializan a través del cuerpo en movimiento son importantes expresiones de la vida y que la confrontación y comunicación con este territorio nos permite conocernos mejor y ampliar nuestra conciencia y capacidad perceptiva para el reto enigmático de vivir.

En *Acción Colectiva* se elaboraron estrategias y estéticas corporales para comunicar desde la desordenada y "desdeñada ebullición interior" del cuerpo, desafiando los conceptos tradicionales del cuerpo y de la belleza, considerando que el cuerpo en movimiento es continente y comunicador de las vibraciones esenciales y ocultas del universo, revelador de lo indecible y de los complejos y enigmáticos territorios del "espíritu".

En ocasiones, mientras escribo acerca de experiencias y sensaciones corporales no siempre descifrables y ordenables por la mente racional, me comunico desde un cuerpo profundamente introspectivo, íntimo y subjetivo.

Por primera vez, siento interés en hablar acerca de este territorio corporal vivido, abriendo así nuevos espacios de reflexión y concienciación. Previamente elegía reprimir la palabra para poder escuchar y expresar mejor al cuerpo.

Hablamos entonces de los cuerpos y sus infinitas posibilidades de interpretar y percibir la vida, de sus espacios íntimos y sus espacios compartidos. De un solo cuerpo que es capaz de transformarse en mil cuerpos. De la inteligencia y las energías visibles y no visibles de la materia. De lo no expresable verbalmente. Del movimiento, la impermanencia y la transformación como las únicas constantes.

De cómo la danza ha transformado mi vida y en cómo la vida ha transformado mi danza.

IV. ÚLTIMAS REFLEXIONES

DANZA Y PALABRA

I

CUERPO, PODER Y MENTIRAS



LO IRRACIONAL DEL CONCEPTO DE "RAZÓN" EN EL DISCURSO FILOSÓFICO EN OCCIDENTE

INTERPRETACIONES PREDOMINANTES DEL "ESPÍRITU" Y DE "LA RAZÓN"

Se hace imposible desvincular los procesos y las relaciones que establece el hombre durante su vida de los componentes psicobiológicos, históricos, religiosos e ideológicos.

Nuestros entornos son las manifestaciones de nosotros y nosotros el reflejo de ellos. Este permanente diálogo e intercambio entre el espacio íntimo del cuerpo y los espacios externos es fundamental y determinante para nuestro comportamiento y el desarrollo de la civilización.

Del mito al logos

Dentro de las primeras comunidades en Occidente existían vínculos fundamentales entre los individuos y la naturaleza. Allí se rendía culto a energías múltiples del cosmos, consideraban que los cuerpos eran también expresiones, reflejos y vehículos de estas energías. El hombre entendía su existencia a través de leyendas y mitos basados en la naturaleza y concebía el "alma" como un principio vital de su cuerpo y de la vida.

> … el alma es concebida como un soplo, aliento o hálito, equivalente a la respiración: cuando falta aliento, el individuo muere. También como una especie de fuego, al morir el individuo, este fuego (que es el calor vital) se apaga y finalmente como una sombra, presentida o "entrevista" durante el sueño[1].

[1] J. Ferrater Mora (2001), ob. cit., p. 110.

Cuando surgen las primeras *polis* en la Grecia antigua, los filósofos, aunque creyentes de esta cosmovisión, intentan salir del paradigma del mito, proponiendo más bien, explicar los fenómenos naturales con base en la *razón*:

> Las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas[2].

Para Heráclito (544-501 aC) el "logos"o razón universal comprende todos los fenómenos sin distinción. Aunque propone utilizar sus facultades racionales en la búsqueda del conocimiento, aclara que la razón que subyace en la naturaleza es superior y a veces indescifrable para el hombre:

> No obstante de que esta razón [de la naturaleza] es siempre verdadera, sin embargo los hombres son incapaces de comprenderla[3].

Otros filósofos presocráticos, Pitágoras (532 aC) y Empédocles (482-430) elaboran sobre la "transmigración" del alma, inspirados por el orfismo (el poeta Orfeo), que a la vez se basaba en antiguas creencias y culturas chamánicas; desarrollan teorías alrededor de *la sombra,* convirtiéndola ahora en una *sombra incorpórea* que tiene la capacidad de entrar y salir del cuerpo.

> El cuerpo puede ser concebido entonces como una especie de cárcel, o sepulcro del alma. La misión del hombre es liberar su alma por medio de la purificación y la contemplación. El alma no es principio que informa el cuerpo y le da vida; es algo de naturaleza esencialmente no material[4].

[2] Heráclito citado por Kirk, Raven y Schofield (1987). *Los filósofos presocráticos,* trad. Jesús García Fernández. Madrid, España: Gredos, p. 277.
[3] Heráclito (1985) *Parménides-Heráclito. Fragmentos.* Barcelona, España: Orbis, p. 194.
[4] J. Ferrater Mora (2001). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, p. 111.

Platón (428-347 aC), en el *Fédon*, elabora extensivamente alrededor de estos principios, estableciendo una *dicotomía* entre el alma y el cuerpo (concepto fundamental desde este momento en adelante en el discurso ideológico del Occidente), para él "el alma como razón debe conducir y guiar el alma como valor y apetito"; considera que existen actitudes del hombre que surgen desde el cuerpo físico que afectan adversamente la actividad del alma, no obstante considera que la facultad de la razón es separable del cuerpo, y que ésta se vincula más con el alma pura, como consecuencia propone que a través de la contemplación guiada por la razón es posible purificar el alma, haciéndole trascender la materia corporal en donde se encuentra encarcelada.

Platón considera el cuerpo como instrumento del alma y otorga mucho más valor al alma que al cuerpo, estableciendo además, que la razón es la facultad superior y más importante del cuerpo. El alma se concibe ahora como "una, incorruptible, racional, inteligible, contemplativa e inmortal"[5] y el cuerpo al que está unida como algo que intenta debilitarla, corromperla y confundirla.

Según estas nuevas teorías, quien logra acceder al mundo de "las ideas", que se basan en la razón, es superior a las demás personas y debe influenciar a los gobernantes y al destino de los hombres. El hombre pretende ahora poder esclarecer y categorizar los fenómenos del mundo para ordenarlos en función de construir una sociedad "idónea y estable".

Según Nietzsche, las nuevas leyes, jerarquías y estrategias basadas en estas teorías que se implementan en la antigua Grecia ocurren debido a intereses políticos y a ansias de dominio y no a la búsqueda de mejoramiento espiritual, todo en función de garantizar la supervivencia y supremacía ateniense frente al creciente clima de inestabilidad y anarquía que reinaba en Grecia.

[5] Ibídem, p. 112.

> El fanatismo con que la reflexión griega entera se lanza a la racionalidad delata una situación apurada: se estaba en peligro, se tenía una sola elección; o bien perecer o bien ser absurdamente racionales[6].

Las tendencias desarrolladas por Platón representan una ruptura con los principios de la cosmovisión heracliteana. Cuando el hombre decide no ser guiado por el "logos-razón" del universo, y delimita su definición a algo que él mismo podría "definir" e imponer como ley, está abriendo paso a las múltiples interpretaciones de la razón que se manifiestan dentro de la historia.

Dentro de la sociedad griega se van desarrollando estas interpretaciones, pero parecen igualmente intentar respetar las leyes naturales del cosmos. Los romanos, menos sensatos aún, permiten comportamientos que se desvinculan por completo del *logos* y del respeto a la naturaleza.

En la Edad Media, con la llegada y ascensión del cristianismo se intensifica esta dicotomía entre cuerpo y espíritu; aquí las fuerzas de lo sublime y lo divino se mantienen en el plano celestial y extracorporal, concentrándose en un Dios intangible y todopoderoso. El cuerpo subjetivo y sensual está reprimido y la vida ahora se orienta alrededor de la particular y dolorosa razón de un Dios castigador.

Cuando eventualmente por decadencia caen los imperios de los religiosos y aristocráticos, en el intento por articular la nueva dinámica del hombre y para impulsar su independencia de la divinidad opresora, el francés Descartes (1596-1650) también elabora sobre las tendencias filosóficas establecidas, desarrollando unas radicales teorías en donde concibe que la sede del alma está en el cerebro, que el conocimiento debe basarse y explicarse por la mente humana fundamentada en la razón y las matemáticas, y que el cuerpo es una máquina que funciona independientemente del alma pura:

---

6 Nietzsche citado por G. Vattimo (1998), *El sujeto y la máscara*. Milano: Grupo editorial Fabbri-Bompiani, p. 54.

> … cuando dios una un alma a esta máquina (…) le dará su sede principal en el cerebro[7].

Descartes se distancia de las teorías establecidas previamente en la historia donde el cuerpo es instrumento del alma, y/o en donde el alma determina la forma y razón del cuerpo, además confronta el problema de *cómo* estas dos sustancias (alma y cuerpo) se unen para formar al hombre. Elabora teorías metodológicas para probar la independencia del cuerpo respecto del alma. Sus sistemáticas investigaciones, en donde concibe y analiza el cuerpo como una máquina, establecen pautas para las futuras investigaciones científicas tradicionales sobre cuerpos vivos

Con su particular interpretación justifica la existencia de Dios, y reitera acerca de la diferenciación, inferioridad y naturaleza conflictiva del cuerpo físico en relación con el cuerpo intangible, intelectual y espiritual.

> Muchas veces he mostrado el criterio según el cual podemos conocer que el espíritu es distinto del cuerpo, y es que toda la esencia o naturaleza del espíritu consiste sólo en pensar, mientras que toda la naturaleza del cuerpo consiste en ser una cosa extensa, y así nada hay en común entre pensamiento y extensión[8].

> (...) no advertimos que haya ningún sujeto que obre más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida[9].

Cuando Descartes habla de las pasiones, pensamientos y sensaciones *no racionales*, también los vincula con el alma, pero como Platón los considera inferiores a las ideas y pensamientos que sur-

---

7 R. Descartes (1997). *Las pasiones del alma*, citado (nota al pie) por J.A. Martínez; trad. J.A. Martínez y P.A. Boué. Madrid: Tecnos, pp. 104-105.

8 R. Descartes (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y repuestas*, trad. Vidal Peña. Madrid: Alfaguara, p. 285.

9 R. Descartes (1997). *Las pasiones del alma*, ob. cit., p. 57.

gen desde el alma pura, es decir, desde el alma que es capaz de actuar independientemente del cuerpo físico.

> Tampoco veo ninguna dificultad en entender que las facultades de imaginar y de sentir pertenecen al alma porque son especies de pensamientos: y sin embargo sólo pertenecen al alma en tanto está unida al cuerpo, porque éstas son clases de pensamientos sin los cuales no se puede concebir el alma completamente pura[10].

Las nuevas tendencias, basadas en Descartes, se desarrollan ampliamente dando paso a la Edad de la Razón. Emmanuel Kant (1724-1804), uno de sus grandes protagonistas, evita las contradicciones religiosas heredadas y coloca a Dios a un lado, declarando que ésta esfera queda fuera de las posibilidades del conocimiento humano.

Concentrándose en los territorios "lógicos-objetivos" de la naturaleza y la mente humana, inspirado por Descartes y por el empirismo inglés (que propone que las hipótesis científicas deben surgir de la observación empírica de los fenómenos y no de la especulación teórica), Kant propone que el individuo es el director autónomo de su propio destino y que, a raíz de las facultades matemáticas-lógicas que existen *a priori* en su cabeza, puede interpretar la información de los sentidos, para llegar a una verdad práctica y aplicable para así determinar los criterios y componentes de su propia vida. Para entender ahora el mundo indescifrable y caótico, se establece un discurso sistemático y lógico para clasificar y ordenar todos los aspectos de la experiencia y la naturaleza. El hombre se siente capaz de descifrar y determinar los parámetros de su existencia por sí mismo, sin la ayuda ni el control de una fuerza supranatural. Pareciera que nada podía detenerle en su camino a la verdadera libertad.

Kant nos otorga las herramientas necesarias para elaborar las bases de la modernidad, en donde finalmente se logra reemplazar el

---

10 R. Descartes, (1980). *Obras escogidas* (Carta a Gibeuf, 19 de enero de 1642), trad. Olazo y Zwanck. Buenos Aires: Charcas, p. 408.

logos universal de Heráclito y la razón dogmática de Dios por la razón autónoma del hombre.

Se concentran ahora las energías en los territorios pragmáticos, científicos e intelectuales que son fácilmente manejables, descifrables y controlables por los hombres, debilitándose y marginándose las búsquedas e inquietudes religiosas y metafísicas.

La Edad de la Razón o la Época de la Iluminación resume las pretensiones y el pensamiento predominante de este momento histórico y es aquí en donde se establecen los fundamentales principios de la modernidad como nosotros la conocemos.

Eventualmente también esto demuestra ser una visión reduccionista, homogeneizadora y dogmática. Aunque abre caminos de productivos territorios científicos, paralelamente impulsa un terrible conformismo e institucionalización de criterios y conocimientos (*Les Académies,* en el arte, por ejemplo), ignorando y manipulando una vez más las particularidades y diferencias de los individuos.

Es interesante anotar cómo en el Oriente el término "Iluminación" refiere al momento de unión entre el hombre y las fuerzas trascendentales de la existencia, no obstante los europeos, cuando se apropian del término, le asignan una definición muy distinta que refiere el momento en donde el hombre supera un estado de ignorancia a través del uso de sus facultades racionales y científicas para acceder a conocimientos más profundos del mundo que lo rodea.

Las tendencias racionalistas y pragmáticas se desarrollaron durante los siglos XIX y XX, aplicándose fuertemente dentro de los diferentes sistemas políticos, para condicionar a las personas como útiles componentes en los procesos de desarrollo industrial y tecnológico. Allí surgieron nuevos espacios en donde se intensifican la fragmentación, discriminación y manipulación de las energías corporales, se coloca a los hombres en procesos donde las exigencias prácticas, mecánicas y de velocidad son las prioritarias y las necesarias para la supervivencia, apareciendo de este modo un nuevo concepto de cuerpo: mecánico, autómata y desvitalizado.

> ¿Acaso es poca la traición que se le hizo en Occidente a lo psíquico con la desmesura del logos analítico y redentor después del Renacimiento?[11]

> Se construyó por sí (el logos viril) un mundo heroico, violento, inteligente, disolvente, perecedero y cruel[12].

La razón, el poder y la mentira

> Tuvimos que esperar hasta el siglo XIX antes de empezar a entender la naturaleza de la explotación, y todavía hoy en día no entendemos plenamente la naturaleza del poder (trad. propia)[13].

Para Foucault (1926-1984) como Nietzsche, el destino del hombre es indisociable y manipulado de manera adversa por los regímenes del poder. Para perpetuar estos regímenes, nuestra historia se construye con base en ideologías, prácticas y tecnologías donde los elementos de observación, objetivación, exclusión y control les son fundamentales.

Ambos filósofos rechazan la posibilidad de sistematizar la realidad y el cuerpo bajo un solo sistema ideológico.

> Libera la acción política de toda paranoia unificadora y totalitaria. Desarrolla acción, pensamiento y deseos con base en la proliferación, yuxtaposición y desasociación y no basándose en las subdivisiones y la jerarquización piramidal (trad. propia)[14].

En el contexto contemporáneo, a pesar de la apariencia de pluralidad y multidimensionalidad de nuestra época posmoderna, Foucault propone que el elemento de control y poder ha logrado

---

[11] F. Rísquez (1983). *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila, p. 34.
[12] Ibídem, p. 35.
[13] M. Foucault, (1977). *Language, Counter-Memory, Practice*. EEUU: Ithaca, Cornell University Press, p. 213.
[14] M. Foucault, citado por Deleuze y Guattari (1983). *Anti-Oedipus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. XIII.

penetrar y comprometer hasta los espacios mas subjetivos e íntimos, y que conociendo y manipulando las aptitudes y deseos ha logrado colonizar las energías y fuerzas más intrínsecas de los cuerpos, a través de actividades que inducen finalmente a la obediencia y el conformismo. Considera que la psicología, la sociología y la criminología son ciencias constituidas con esta finalidad.

> El cuerpo humano estaba penetrando en una maquinaria de poder que lo explora, lo rompe y lo rearma. Una "anatomía política" que también era una "mecánica de poder" (…) para que operaran según el deseo de uno, con las técnicas, la velocidad y la eficiencia que uno determine. Así la vigilancia produce cuerpos sometidos y entrenados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta la potencia del cuerpo (en términos de su utilidad económica) y disminuye esa misma potencia (en términos políticos de la obediencia), es decir, desasocia el poder del cuerpo (trad. propia)[15].

Foucault igual que Nietzsche considera que la interpretación histórica y uso de *la razón* ha estado en función de controlar los territorios y fuerzas corporales no lógicas del individuo y eliminar sus posibilidades creativas, para poder así utilizarle como un complejo y variable componente en los discursos políticos e ideológicos.

La naturaleza no-objetiva de la razón

Es evidente que a través de la historia, el hombre occidental ha optado por definir la razón como sinónimo de las capacidades del raciocinio existentes en su mente. Importante anotar que las facultades racionales representan sólo un aspecto de los procesos mentales que ocurren a través del sistema nervioso, y que, existen además, para ser utilizadas en conjunto y para el buen funcionamiento del cuerpo concebido como una totalidad.

No obstante durante la historia vemos que estas facultades son manipuladas y utilizadas dentro de nuevos contextos para crear su-

---

15 M. Foucault (1979). *Discipline and Punishment*. Nueva York: Vintage Books, p. 138.

puestas leyes y dogmas que, aunque dicen basarse en una razón objetiva y universal, realmente se fundamentan en procesos personales.

Paradójica y sistemáticamente, la ciencia se ha negado a incorporar criterios subjetivos dentro de sus métodos, considerándoles irracionales y por ende no confiables, aunque es realmente con base en esta subjetividad e irracionalidad que se han definido criterios y reglas para la razón y la ciencia misma.

La razón, como se ha interpretado dentro de los contextos ideológicos y científicos, se revela como algo contradictorio y subjetivo. Por eso, quizás, lo que es racional para una generación se vuelve irracional para otras.

La contratradición: defensores del cuerpo y las otras razones

> A partir de Sócrates, según Nietzsche (…) se produce una inversión. Esta inversión (poner la vida en función de la razón en lugar de poner la razón en función de la vida) marca la decadencia, la instauración de una racionalidad a costa de los valores vitales[16].

En términos generales, se evidencia que las ideologías que perpetúan conceptos basados en el cuerpo como instrumento de un alma-mente, en la división del cuerpo y alma, o en una razón que se delimita a definirse basándose en el dogmatismo del hombre, son las que han predominado en nuestra civilización occidental. Y es con base en estos conceptos que se han conformado nuestras principales tradiciones y legados.

Según Nietzsche, fue a partir de Sócrates cuando se abre esta dicotomía entre cuerpo y mente, permitiendo así fundamentar como verdad una razón delimitada, diseñada por el hombre en función de

16 *Dicionario de filosofía*. Herder. Antoni Martínez Riu y Jordi Cortez. (CD-ROM, Martínez Riu.)

sus particulares ideas, mas no construida con base en la naturaleza vista en sus dimensiones más amplias y complejas.

No obstante, y en oposición directa a estas tendencias, han sido muchas las propuestas por defender realidades y teorías basadas en, y no huyendo de, la naturaleza concebida y vivida en plenitud a través del cuerpo.

Consideremos el caso del disidente Spinoza (1632-1677) filósofo y visionario del siglo XVII, precursor de la psicología moderna y la socialización. Spinoza mostraba mucha afinidad con las tendencias orientales religiosas, creía que *dios y naturaleza* eran sinónimos. Sin ningún conocimiento de los procesos neurofisiológicos del cuerpo, especulaba que el bienestar espiritual tenía relación directa con el bienestar fisiológico. Que la salvación, "salus", del hombre reside no en complacer un dios impersonal sino en lograr un estado donde los componentes del cuerpo estén en armonía y funcionen bien. (Adelantando el concepto de salud mental.) Además, para lograr este estado de *salus*, el deber del Estado era proporcionar un sistema político democrático, permitiendo que los ciudadanos puedan vivir sin miedo.

Por sus interesantes proposiciones (*The Ethics, A Theologico-Political Treatise*) Spinoza fue excomulgado de su sinagoga y sus escritos fueron prohibidos y puestos bajo llave por un siglo.

Proponer que las facultades sensoriales del cuerpo podrían tener una relación con dios en vez de con el diablo, fue algo inconcebible y castigable. Spinoza tuvo suerte de ser solamente excomulgado, porque en muchos otros casos la iglesia humillaba, torturaba y asesinaba a los individuos, organizando a veces macabros espectáculos públicos en donde se realizaban sádicos acontecimientos, dejando los cuerpos mutilados como ejemplo para los demás.

Otro caso de rebeldía importante a principios del siglo XIX es el de Schopenhauer (1788-1860) quien, al igual que Spinoza, se atrevió a proponer ideas en contra de la tradición históricamente predominante, específicamente en contra de las teorías racionalistas y lineales de su contemporáneo el popular Freiderich Hegel (1770-1831), como resultado sus ideas también fueran ignoradas por casi un siglo.

Schopenhauer ataca las teorías que proponen que la razón sea el componente más importante de la vida, considerándola más bien como una mera manifestación más de la indescifrable y enigmática "voluntad" que subyace en todos los fenómenos de la existencia, y que para él, en cambio, sí será la más importante.

Considera que en la *esencia íntima*, en el *en-sí* de todos los fenómenos, existe el impulso más importante e indescifrable de la vida.

> … en Schopenhaeur el entendimiento coincide con la intuición, es siempre representacional, es decir, implica una estructuración de lo vivido según las categorías de nuestra subjetividad[17].

> Las ideas no manifiestan todavía la esencia en sí, sino solamente el carácter objetivo de las cosas, es decir, siempre sólo el fenómeno, y hasta estaríamos condenados a no comprender nunca ese carácter si no llegáramos por otra vía a un conocimiento o al menos un sentimiento confuso de la esencia íntima de las cosas[18].

Sus teorías son muy afines al concepto metafísico de los budistas, en donde se considera que la contemplación y la conciencia de la energía originaria e irracional (la voluntad de vivir) son el verdadero camino para alcanzar la sabiduría y cierto conocimiento. Quizás en donde difiere de los budistas es en el hecho de que, al entender que los elementos del dolor y la muerte son fenómenos inevitables y en permanente conflicto con esta voluntad de vivir, se sumerge en estados de profunda resignación, melancolía y tristeza.

Nietzsche (1844-1900) está fuertemente influenciado por Schopenhauer, pero, en vez de resignarse y entristecerse al frente de la naturaleza esencial de las cosas, decide enfocarse en la *voluntad* que existe dentro del cuerpo y elaborar estrategias para invocarla, celebrarla y comunicarla. Propone ir y no huir del cuerpo en sus múl-

---

17 J.M. Schaeffer (1992). *El arte de la edad moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores, p. 286.

18 Schopenhauer citado por Schaeffer, *El arte de la edad moderna*, ob. cit., p. 293.

tiples dimensiones para poder conectarse y expresar lo que considera el verdadero conocimiento y de esta manera vivir más ampliamente.

> Cuerpo soy yo completamente y nada más, alma es solamente el nombre de algo en el cuerpo (…) una herramienta de tu cuerpo es tu pequeña razón, lo que tú llamas espíritu, es un pequeño instrumento y juguete de tu gran razón. Dices "yo" y estás orgulloso de esta palabra. Pero esa cosa más grande aún (en la que tú no quieres creer) es tu cuerpo y su gran razón: que no dice yo, pero "hace" yo (trad. propia)[19].

Según él, la mejor manera de conectarse con esta "gran razón" y comunicarla es a través del arte; allí, sin ayuda de dios o espíritus ajenos, el hombre crea nuevas ilusiones, contenedoras de energías vitales, capaces de desenmascarar viejas ilusiones y mentiras de la historia.

Afín con estas teorías, Heidegger (1889-1976) comenta acerca del ser, el arte y lo inefable, diciendo que no se debe considerar el arte

> … como producto, como cosa entre las cosas (…) sino como evento que irrumpe en el mundo volviéndolo a fundar cada vez, como originaria posibilidad de comunicar y, por tanto, de instituir formas de vida asociada, como origen, en suma[20].

> Dice lo indecible: el ocultamiento y la tradición inmemorial, el fondo sin fondo, la inagotable reserva de significados sobre la que se apoya el no-ser oculto del ser. Nombra en suma, el ser como negatividad y apertura del ente y, nombrándolo, hace caer al ente en lo abierto[21].

La verdad para Heidegger es *revelación y ocultamiento* del ser, que si se poetiza se hace histórica.

---

19 F. Nietzsche, (1978). *Thus Spoke Zarathustra*. EEUU: Penguin Books, p. 34.

20 Heidegger citado por S. Givone (2001), *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, p. 155.

21 Heidegger citado por S. Givone (2001), ob. cit., p. 158.

Merleau Ponty (1908-1961), influenciado por todos estos filósofos y la fenomenología de Husserl, elabora también sobre la necesidad de reconcebir el cuerpo y el concepto de razón.

> Se trate del cuerpo del otro o de mi propio cuerpo, no tengo otro modo de conocer al cuerpo humano que vivirlo, es decir, reasumir por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él (trad. propia)[22].

> No podemos olvidar la experiencia de la no-razón: debemos formular una idea nueva de la razón (trad. propia)[23].

Insiste, como otros en la historia, en que el individuo es una pequeña expresión de una realidad mucho más grande, y aunque presume ser el sujeto de la existencia, visto desde otra perspectiva, es meramente un objeto más dentro de ésta. Que la realidad no es un *caos* como nosotros racionalmente podemos definirla, sino que es un *cosmos* y cualquier definición de la razón debe intentar incorporar todos los conceptos de este cosmos, aun los que no sepamos descifrar. Merleau Ponty considera que nuestra tradición ha malinterpretado lo que es la razón.

Jean Paul Sartre, otro gran rebelde, escritor, filósofo y fundador del existencialismo francés (1905-1980), comenta en su *Esquisse d'une theorie des emotions* que:

> La emoción no es un accidente, es un modo de existencia de la conciencia, una de las maneras por las que comprende su-ser-en-el mundo[24].

Todas estas teorías filosóficas que reflexionan sobre la posibilidad de poder conectarse al *espíritu* originario y esencial desde el

22 M. Merleau-Ponty, (1962). *Phenomenology of Percepción*, trad. de Colin Smith. Londres: Routledge and Keegan, p. 231.

23 M. Merleau-Ponty, (1964), *Sense and Non-Sense*, trad. de Dreyfus y Allen. Evanston: Northwestern University Press, pp. 3, 8.

24 Sartre citado por N. Abbagnano (2000), *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 323.

propio cuerpo han sido destinadas a existir al margen, mientras las teorías que están basadas en la separación del espíritu del cuerpo han predominado e influenciado de manera determinante sobre el comportamiento y las creencias de las sociedades occidentales.

CUERPO COMO OBJETO MAS NO SUJETO DE LA VIDA

A pesar de las múltiples interpretaciones ofrecidas en los inicios de la historia occidental para explicar los fenómenos del cuerpo y de la naturaleza, vemos cómo la civilización avanza adoptando más bien ideologías en donde se discriminan las expresiones irracionales e intangibles de la naturaleza, estableciendo así una posición de distanciamiento y confrontación con ella en vez de una posible integración y coordinación.

Quizás el primer deslinde ocurre cuando se establecen la dicotomía y los juicios discriminatorios entre mente y cuerpo.

Nuestra historia se basa en estrategias de segregación, categorización, discriminación y exclusión; probablemente en los principios la intención de separar los componentes de la realidad fue para entenderlos mejor y luego reconstruirlos, pareciera que este objetivo se perdió.

Las facultades de la razón en el cuerpo humano existen para trabajar en conjunto con la información de los sentidos recibida por él. No obstante, el hombre ha sistemáticamente utilizado la razón, disociándola de esta relación fundamental.

Logramos conscientizar nuestros cuerpos solamente cuando estamos enfermos, intentamos en estos momentos cuidarlos para que se recuperen; cuando nos sentimos mejor, nos desensibilizamos una vez más. Frente a la muerte de alguien, entendemos mejor la vida.

En Occidente los cuerpos saben concienciar más la enfermedad y la muerte que la vida y el bien-estar corporal.

Heredamos un legado complejo y contradictorio, la particular interpretación ideológica influye fuertemente sobre nuestros com-

portamientos corporales, creencias y procesos mentales. A la vez, este comportamiento influye sobre nuestras propias posibilidades de percibir nuestro cuerpo y el de los demás.

Impulsado por el poder, la riqueza o el miedo a lo desconocido, el cuerpo ha sido sistemáticamente maltratado y humillado, utilizado para fines políticos precisos en vez de ser cultivado respetando su propia naturaleza y la de los demás.

Independientemente de las diferentes interpretaciones que los sistemas predominantes le han otorgado, el hombre inventa paralelamente territorios de desahogo para las energías naturales y espirituales suprimidas en su cuerpo; estas expresiones ocurren de manera organizada o de manera espontánea.

La poca conciencia y el poco entendimiento, arraigo e interés corporal que tenemos hoy en día son sintomáticos y simbólicos de las sociedades en donde nos desenvolvemos.

La dialéctica entre el individuo y su entorno es la base de nuestra realidad, como también lo es el hecho de que el cuerpo es receptor, transformador y generador de la existencia.

Nos parece que históricamente el cuerpo ha sido utilizado más en el rol de receptor, reflejando constantemente los efectos de las fuerzas socio-político-ideológicas impregnadas en él. Sus capacidades para interpretar y generar la vida han sido delimitadas por los territorios impuestos políticamente.

Para entender este paradigma nos parece pertinente analizar cómo los poderes dominantes han manipulado los principios femeninos y masculinos intrínsecos en los cuerpos y la naturaleza.

CUERPO HISTÓRICO: VEHÍCULO DE IDEOLOGÍAS MASCULINAS

> El varón posee el principio del movimiento y de la generación, mientras que la mujer posee el de la materia[1].

[1] Aristóteles citado por R. Sennett (1997), *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial, p. 45.

Por casi dos mil años, el humanismo científico declara que lo que impregna la vida y el espíritu al cuerpo es un *calor* (que surge como consecuencia de una supuesta explosión interna que ocurre cuando *los espíritus del aire* penetran en el corazón) y que éste pertenece por naturaleza más a los hombres que a las mujeres.

Aristóteles comenta que el *calor* calentaba la sangre en los cuerpos y que la sangre "inerte" de la menstruación comprobaba la condición natural inferior de las mujeres (sangre fría), y por contraste consideraba que el esperma del hombre era "sangre caldeada" que permitía al hombre crear vida y además comprobaba su condición como ser superior.

> El registro médico que iba de lo femenino, lo frío, lo pasivo y lo débil a lo masculino, lo cálido, lo activo y lo fuerte formaba una escala ascendente de dignidad humana y trataba a los hombres como seres superiores a las mujeres[2].

Aunque es cierto que los griegos antiguos tenían un alto aprecio y un culto enérgico al cuerpo humano, valorizando y relacionando el calor corporal con las capacidades de liderazgo y del pensamiento, también es cierto que dentro de esta comunidad se impusieron, desde los inicios, criterios discriminatorios y de segregación en relación con los principios femeninos y muy especialmente con el símbolo más representativo de estas fuerzas: el cuerpo de la mujer.

Dentro de esta línea de pensamiento, elaborada exclusivamente por hombres, pareciera que el mayor valor de la mujer reside en su capacidad de engendrar hombres.

En la antigua Atenas, se reconocieron las fuerzas y poderes intrínsecos de lo femenino y se permitieron espacios para su expresión, pero sólo dentro de contextos y rituales precisos, al margen de la vida formal, específicamente a través de las *tesmoforias*, un ritual femenino oscuro de la fertilidad, en donde hacían culto a la diosa Demeter quien sacrificaba a la tierra, su hija Perséfene (lo femenino sacrificado); y en

2 R. Sennett (1997), ob. cit., p. 47.

las *fiestas de Adonis* en donde las mujeres desahogaban y liberaban sus frustraciones, relacionándose a través del erotismo en celebración del gran amante Adonis (la fertilidad masculina celebrada).

Ambos rituales trascurrían en espacios oscuros, misteriosos y apartados; y aunque se mueven energías de lo femenino ocurrían dentro de sistemas de gobierno que eran totalmente controlados y determinados por hombres.

Esta tendencia de segregación mas no integración de las expresiones corporales dentro de los sistemas formales, parece ser una constante desde estos tempranos orígenes históricos.

Los gobiernos, en vez de considerar y abordar el cuerpo en el contexto de la naturaleza en su sentido más amplio, por el contrario se van delimitando para basarse esencialmente en las características masculinas, la imposición enérgica, las soluciones basadas en la razón y la no consideración de los elementos mas intangibles y sensitivos.

Este camino de la no aceptación y la no integración nos coloca en posiciones de conflicto y reto con estos elementos. Sembrando, de esta manera, territorios de represión, confrontación, agresión, imposición, subordinación y exclusión, aspectos característicos de nuestras sociedades.

Cultivando la muerte y las diferencias.

En Roma, la gente veía a los gladiadores y a los mártires matar y ser sacrificados en pantomimas repetidas de manera obsesiva[3].

Impulsados por las ansias de poder, los romanos demuestran cómo el hombre puede desasociarse y destrozar su propia naturaleza, construyendo espacios y sistemas totalitarios, promotores de prácticas genocidas y hedonistas.

Cuando los cristianos asumen el poder, vemos cómo perpetúan estrategias también centradas más en la muerte y el dolor que en la

3 R. Sennett (1997), ob. cit., p. 118.

vida y el bienestar. Que las figuras de Dios y Jesús sean emblemáticas del bien absoluto y que sean figuras masculinas no nos sorprende, quizás nos sorprende que el diablo no sea una mujer. El cristianismo plantea la muerte dolorosa y cruel de Cristo como el único camino de salvación para los individuos. El nuevo paradigma sadomasoquista de los religiosos reemplaza al hedonismo desatado de los romanos.

En términos generales se pone en evidencia que la manera oficial de concebir el cuerpo en las distintas culturas tiene una relación directa y es representativa de las cambiantes ideologías y políticas de cada civilización en sus distintas etapas históricas. Esta cambiante conceptuación de los cuerpos se refleja claramente a través de las distintas tendencias dancísticas que han surgido.

> La sucesión de culturas produjo una sucesión de formas dancísticas. No solamente las formas externas y los pasos de los bailes se transforman, sino la motivación interna que daba la razón primordial para bailar (…) Entre la gente primitiva el baile era una metáfora ritualística del proceso de la existencia. Para el mundo helénico se transforma conscientemente en ceremonia para volverse vehículo de expresiones de un sistema de valores humanísticos (…) un arte ceremonial en donde lo inefable se transforma en una reflexión lógica, sistemática y formal de la propia humanidad. La intrusión de la sintaxis sobre la imaginación continuaba. Su triunfo era el arte pantomima de Roma. La danza del éxtasis primordial era sexualizada por la mentalidad romana para volverse conscientemente la primera forma de entretenimiento de cabaret e intencionalmente vulgar (trad. propia)[4].

A niveles oficiales de la cultura por muchos siglos durante la Edad Media, las expresiones corporales están desvalorizadas, ignoradas y eventualmente fuertemente suprimidas.

[4] Jamake Highwater (1992), *Dance: Ritual of Experience*. EEUU: Oxford University Press, pp. 44 y 70.

> Mientras la iglesia de la Edad Media subsidió la música, la pintura y la arquitectura; vemos cómo el teatro y la danza fueron ignorados, dejados en manos de la gente común[5].

Aunque oficialmente los cristianos desarrollan el tema patriarcal hacia nuevas y exorbitantes dimensiones y promueven el concepto del cuerpo sufrido, avergonzado, autoflagelado, torturado y además piadoso, paralelamente y muy distinta a esta visión existen al margen de las estructuras sociales y culturales oficiales, y como evidente reacción, expresiones del cuerpo clandestino, pagano, sensual, promiscuo y satírico.

Contrario a la interpretación usual de la Edad Media, podemos ver que cuando caen los romanos, en el siglo VI, se rompe el paradigma totalitario y homogéneo del imperio en gran parte del mundo y surgen las naciones europeas individuales con sus particulares costumbres y culturas. Existe mucho caos en todos los niveles de la vida, por eso surge el dominio de los religiosos, no obstante, es importante anotar que como consecuencia de esta ruptura florecen expresiones artísticas ricas y diversas, debido a que retoman e incorporan tradiciones folklóricas previamente abandonadas.

Independientemente de la posición cultural oficial, surgen estas manifestaciones artísticas que son creativamente liberadas de cualquier manipulación ideológica y política, y como consecuencia son corporalmente expresivas y repletas de vitalidad.

Aunque los grupos de artistas viajeros de esta época (músicos, acróbatas y actores) no logran patrocinantes oficiales, sobreviven durante muchos siglos sin interferencia de la iglesia, trabajando en plazas, mercados públicos y en las cortes de los diferentes principados de Europa.

Ahora bien, el factor fundamental que contribuye al deterioro de los bailes populares, y que además causará la instigación de una nueva tradición corporal formalista y desvitalizada, tiene que ver con acontecimientos que ocurren dentro de las distintas cortes y la aris-

---

5 Jamake Highwater (1992), ob. cit., p. 47.

tocracia. Como una herramienta de refinamiento (para ayudar a transformar ex soldados y dirigentes rudos en nuevos príncipes cultos) se elaboran técnicas corporales nuevas y bailes amanerados, inspirados en las fuentes folklóricas y populares, para ayudar a "cultivar" la nueva clase emergente (el origen del ballet clásico), además elaboran fastuosos y superficiales espectáculos para demostrar su nuevo refinamiento y poderío económico.

> La danza de corte señalará una nueva etapa: ya desde el siglo XII la danza mesurada se había separado, en Francia, de la danza popular. En el Quattrocento, se convertirá en una danza culta que requerirá no sólo el conocimiento de sus ritmos, sino también el de sus pasos[6].

Las expresiones colectivas y las celebraciones comunitarias son vistas cada vez más como salvajes y desbordadas, las fiestas deben ser organizadas y dirigidas, los bailes codificados. El carnaval pierde su prestigio, y la tradición de la Comedia del Arte, en donde los actores traducían sus propias ideas a través de la improvisación corporal, va perdiendo su público.

> El carnaval (…) es más que una fiesta o un festival, es la cultura oposicional de los oprimidos (…) En el aspecto positivo es colectividad extática, la gozosa afirmación del cambio, un ensayo de trajes para la utopía. En el aspecto negativo, crítico, es un instrumento desmitificador de todo aquello de la formación social que hace imposible la colectividad: la jerarquía de clases, la represión sexual, el patriarcado, el dogmatismo y la paranoia[7].

A pesar de que dentro de los períodos del Gótico, el Renacimiento y el Barroco (siglo XIII hasta el siglo XVII) ocurren radicales cam-

---

6 P. Bourcier (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume, pp. 60-61.

7 R. Stam citado por P. Mclaren (2003), *Pedagogía, identidad y poder*. Argentina: Homo sapiens Ediciones, p. 131.

bios en el poder y surge una nueva clase burguesa que logra una liberación económica de los religiosos y patrocina expresiones artísticas y arquitectónicas repletas de nuevas energías movedizas e individuales, la danza oficial (el ballet) queda estática y en los confines de las cortes, cómplice de apariencias, mas no de las energías radicales de los entornos.

En los siglos XVII y XVIII, consecuente con el creciente fanatismo hacia la ciencia, la técnica y la razón como la salvación del hombre, se establecen en todas las manifestaciones de las artes las Academias Reales de las Artes, imponiendo criterios dogmáticos, basados en conceptos, reglas, disciplinas y técnicas, mas no en la creatividad y la libertad individual (en 1661 se funda la Real Academia de danza para "restablecer la danza en toda su perfección").

En el teatro se discrimina en contra del cuerpo del actor, quitándole el valor de la acrobacia y el baile, dejándole cultivar solamente su voz y su rostro para poder expresar las palabras de otros. En la danza, se desarrolla fuertemente el ballet, en donde se intenta alcanzar un vuelo cada vez más ascendente, negando y en oposición directa a la realidad orgánica del cuerpo y la gravedad.

Cuerpo autónomo mas no democrático

Aunque el dominio religioso y aristocrático se va debilitando debido al crecimiento de las desordenadas urbes y el poder creciente de las clases mercantilistas, dejando surgir finalmente al hombre como protagonista importante de la vida, quizás la verdadera ruptura que hace tambalear los históricos dogmas reduccionistas, cambiando definitivamente la concepción del cuerpo, ocurre en la mitad del siglo XVII cuando William Harvey y Thomas Willis revelan sus teorías acerca del funcionamiento de los sistemas circulatorio, respiratorio y nervioso en el cuerpo, en donde se plantea "que el cuerpo es una gran máquina que bombea vida", poniendo en evidencia finalmente la autonomía del cuerpo y volviendo obsoleta la antigua teoría del calor misterioso, que supuestamente impregnaba energía vital al cuerpo. Como es de imaginar, la respuesta oficial a estos descubrimientos es de burla, indignación y rechazo.

> Guy Patin, en nombre de la Facultad de Medicina de París, de la cual era decano, tomó la esplendida posición siguiente: El descubrimiento de la circulación de sangre no solo es "paradójico, inútil a la medicina, falso, imposible, ininteligible y absurdo, sino también perjudicial a la vida del hombre". Su compadre Riolan fue más tolerante: "La circulación sanguínea tal vez fuera una realidad, pero de ser así era sencillamente porque la naturaleza humana había cambiado desde Galeno".
> Tampoco en Inglaterra se comprendió mejor a Harvey, cuando sus trabajos fueron conocidos por el gran público perdió buena parte de su clientela (…) Murió el 3 de junio de 1658 en Lambeth, donde vivía bastante miserablemente[8].

No obstante, el concepto de un cuerpo que circula y que genera calor y vida por sí mismo revoluciona las posibilidades y el pensamiento del hombre, inspirando a Descartes sus teorías acerca de la independización del individuo en su búsqueda del conocimiento con base en la razón y las matemáticas; y a Adam Smith a formular sus teorías económicas en su libro *Wealth of the Nations*, en donde propone que el individuo y las mercancías pueden también circular libremente y así generar más riqueza individual y colectiva.

Este nuevo concepto de un individuo dinámico e independiente, que es la base de nuestra sociedad moderna y posmoderna representa un nuevo paradigma en nuestra historia, en donde el cuerpo vuelve a estar en función del trabajo que a su vez está en función de la obtención de riqueza. Conjuntamente ocurre un crecimiento de las urbes, un alejamiento de la naturaleza, y un inevitable desprendimiento y revalorización de los valores espirituales, éticos y comunitarios previamente establecidos.

Aunque es cierto que el hombre se libera de dios, debido a la insistencia en afincarse excesivamente en los territorios imponentes de la razón y la ciencia para solucionar el evidente caos existente, vuelve a autorreprimirse. Una vez más no logra reconciliarse con la

---

[8] A. Senet (1958). *El hombre descubre su cuerpo*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, pp. 39, 42.

naturaleza, proponiendo estrategias en donde se siente capaz de dominarla y subyugarla.

La paradoja del concepto de belleza corporal en el ballet clásico

Cuando analizamos a fondo algunos ejemplos de las expresiones artísticas de este período descubrimos que lo que se define tradicionalmente como *perfecto, armonioso y sublime* revela en el fondo otra realidad.

Luis XIV impone a la naturaleza salvaje un nuevo orden arquitectónico para lograr los impecables jardines de Versalles, demostrando ampliamente su poderío y “superioridad estética” sobre la naturaleza; este nuevo concepto de belleza está diseñado más para admirar y adueñarse de la naturaleza que para compenetrarse íntimamente con ella.

Dentro del ballet clásico, el valor más grande del cuerpo es poder vencer la gravedad física y en lo posible desprenderse por completo de ella (grandes saltos, mujeres levantadas en el aire, etc.). Ahora bien, poder crear ilusiones en el arte es algo necesario, lo que nos sorprende es que nos parece que estas estrategias de ilusión en el ballet dependan excesivamente de la materia tangible y no intangible del cuerpo, de la forma física externa, no solamente obviando y siendo insensibles a sus aspectos internos, sino en muchas casos debilitando y causándoles daño a estos elementos.

Para contrastar

Dentro del teatro clásico oriental del kabuki, para crear ilusiones también se elaboran códigos físicos de gran complejidad, pero conjuntamente trabajan con las percepciones mentales, manipulando y estimulando el imaginario de cada espectador. Probablemente sin levantar una pierna el actor de kabuki se transforme en un pájaro en pleno vuelo frente al asombro de su publico; para lograr convencer a su público el bailarín de ballet tendrá que ejecutar enormes saltos. Para ambos la concreción de la ilusión de volar a través de la materia corporal era la prioridad, pero las maneras de lograrlo son muy diferentes.

En Oriente, dentro de la elaboración de las técnicas se incorpora la potencialidad de las energías invisibles mentales, dándoles igual valor que al potencial kinestésico. En Occidente evidentemente no sólo ignoran estas energías, sino que en algunas técnicas hasta las aniquilan y destrozan, causando serios traumas psicológicos y provocando procesos de desensibilización a los protagonistas y públicos involucrados.

En Occidente, entonces, se van fortaleciendo los criterios estéticos reduccionistas, alejando los objetos y eventos de los espectadores, reduciendo las posibilidades de resonancia a los niveles sensoriales e imaginarios entre artistas y públicos. Muchos criterios provenientes de este legado siguen vigentes hoy en día.

En el siglo XIX, negándose a perpetuar más las tendencias sofocantes y redundantes de las academias, surgen algunos movimientos dramáticos y revolucionarios en las artes (mas no en la danza), como el romanticismo y el impresionismo, defensores absolutos de los territorios subjetivos y de la libertad personal; estos movimientos, a la vez, abren paso, a principios del siglo XX, a la revolución más importante y transformadora en la historia *oficial* del arte: la del arte moderno, en donde finalmente la danza (a través de la danza moderna) también logra establecer oficialmente un espacio en donde expresarse abierta y libremente.

Protagonismo de la mujer mas no de los principios femeninos

Paralelamente y debido a las distintas fases de la revolución industrial y a las guerras, a finales del siglo XIX las mujeres comienzan luchas políticas para participar más activamente en la sociedad, paulatinamente logran más protagonismo, incluyendo el derecho a votar y a que se les reconozca y recompense su trabajo en condiciones iguales a las de los hombres.

Pero las estrategias establecidas durante la edad de la razón –de organización, categorización, segregación, disciplina y control de criterios– se intensifican en todos los niveles de la vida. En el siglo siguiente las fuerzas políticas, ideológicas, religiosas y educativas se unen aún más para ayudar a construir el cuerpo necesario en el nuevo diseño estatal: el cuerpo mecánico, pragmático y materialista.

> El capitalismo moderno tiende a fomentar el cálculo hedonista y la personalidad narcisista. La cultura del consumidor requiere no de la supresión del deseo, sino de su manufactura, extensión y detallamiento[9].

Dentro de los nuevos paradigmas de nuestra época contemporánea, a los sentidos corporales les son permitidos entrar formalmente en el panorama como el objeto principal del *marketing* y del consumismo, son conducidos para perpetuar el hedonismo, característica intrínseca del capitalismo, ideología predominante de estos tiempos (además, de esta manera no representan ninguna amenaza para los gobiernos de turno ni para sus metas de producción).

Aunque ciertamente con la danza moderna se logra un espacio artístico *oficial*, es importante anotar que durante el siglo XX se han empeñado en categorizar y separar las distintas manifestaciones de la danza: ritual, social, popular, folklórica, artística, de entretenimiento. Las categorías que no tienen conformidad con las ideologías predominantes o no son útiles dentro de los criterios socio-políticos o han sido destinadas históricamente a existir en el margen de la sociedad.

> El discurso dominante sigue definiendo la cultura popular como todo aquello que queda cuando se sustrae la alta cultura de la totalidad de las prácticas culturales. Es considerada lo trivial y lo insignificante de la vida cotidiana, y usualmente es una forma de gusto popular considerada indigna de legitimación académica o de elevada afirmación social[10].

Quizás la razón porque la danza contemporánea se ha mantenido dentro de la alta cultura es porque muchas de sus manifestaciones han perdido sus características confrontacionales y se han vuelto cómplices de las ideologías predominantes.

---

9 B. Turner (1989). *El cuerpo y la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 52.

10 Henry Giroux y Roger Simon citado por P. Mclaren (2003), *Pedagogía, identidad y poder*. Argentina: Homo sapiens ediciones, p. 113.

Ciertamente dentro del paradigma del posmodernismo algunas expresiones dancísticas que históricamente representaban territorios espirituales alternativos, radicales y hasta anárquicos como lo folklórico, ritual, y algunas tendencias dentro de lo contemporáneo, han perdido una verdadera libertad y se han vuelto un fenómeno de entretenimiento más dentro del gran mercado global.

A través de la historia los conceptos religiosos e ideológicos van transformándose constantemente; de la misma manera, y en sintonía con estos cambios, las teorías científicas sobre el funcionamiento del cuerpo humano también se transforman. Aunque los paradigmas cambian, lo que no cambia es la sistemática manipulación de cuerpos, condicionados como dóciles receptores, incapacitados de cumplir su rol natural de transformadores y generadores de criterios particulares.

> El especialista es una mente puramente masculina, un intelecto dentro del cual la fecundidad es un proceso ajeno y no natural (…) pero una mente más amplia tiene el sello de lo femenino; dotada con un vientre receptivo y fructífero que sabe moldear lo extraño y otorgarle una forma familiar (trad. propia)[11].

---

[11] C.J. Jung (1971). *The Spirit in Man Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, p. 54.

INVESTIGACIONES ACERCA DE CUERPO, MENTE Y CIENCIA

> … la mente emerge desde o de adentro del tejido biológico –células nerviosas–, comparte las mismas características que definen a otros tejidos vivientes del propio cuerpo (trad. propia)[1].

A pesar de los esfuerzos e intentos por imponernos las ideologías totalizantes y limitantes de la ciencia objetiva y el raciocinio tradicional como el modelo idóneo para vivir, personalmente hace mucho tiempo que me encuentro investigando y planteando otros caminos en los cuales basar la existencia, para a través de ellos penetrar más plenamente dentro de los territorios del conocimiento, el arte y la vida.

Hace tiempo estoy involucrada en procesos donde la meta es lograr un nuevo tipo de conciencia y percepción del cuerpo, en donde se le dé igual importancia e interés a los procesos corporales inconscientes, emocionales e instintivos, que a los procesos conscientes y relacionados al raciocinio, y en donde las conexiones entre el cuerpo físico y la mente sean cultivadas en todas sus dimensiones.

Ciencia, especulación y cuerpo

A través de la historia podemos ver cómo las tendencias ideológicas y religiosas influyen fuertemente sobre las investigaciones y las interpretaciones del cuerpo dentro de la ciencia y la medicina.

---

1 A. Damasio (2003). *Looking for Spinoza*. EEUU: A Harvest Book Harcourt, Inc., p. 191.

Hasta la Edad Media, se aceptan como verdaderas las teorías de los griegos antiguos acerca de los espíritus del aire impregnando al cuerpo desde afuera, causando una particular implosión interna en el corazón que tiene como resultado el calentamiento y la vitalización del organismo.

> Los espíritus del aire eran llevados al corazón por mediación de los pulmones: y, por otra parte, los alimentos llevaban al intestino substancias nutritivas, que constituían al quilo, el cual era transmitido al corazón por medio del hígado. En el corazón se realizaba una íntima mezcla del aire y de las substancias nutritivas, de la cual, y en el seno de un suave calor, brotaban los espíritus vitales, que, a su vez, eran distribuidos entonces a todo el organismo por mediación de los vasos, venas y arterias[2].

Esta teoría respalda convenientemente la idea de que el alma y el cuerpo eran sustancias no relacionadas. Además recordemos que creían que el cuerpo masculino era más propicio para crear este calor y *los espíritus* que el de la mujer.

Con el cristianismo se construye una nueva interpretación del cuerpo humano, dándole nuevas metáforas y significación a su fisiología. En el siglo XIII, los cristianos adoptan las teorías del médico romano Galeno, quien, basándose en las teorías heredadas de Aristóteles e Hipócrates, explica cómo "se calienta el cuerpo y cómo interactúan los fluidos en los órganos principales del cuerpo, el cerebro, el corazón, el hígado y los testículos"[3].

Según él, el calor permeaba gradualmente en el cuerpo, alterando los fluidos corporales y causando cambios psicológicos dentro del hombre: la sangre la relacionaba con el coraje, la flema con el raciocinio, la bilis amarilla con la ira y la bilis negra con la melancolía.

---

2 A. Senet (1958). *El hombre descubre su cuerpo*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, p. 30.

4 R. Sennett (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial S.A., p. 175.

Aunque proponen también que el espíritu es una sustancia intangible y no corpórea, elaboran teorías psicofísicas basadas en lo que ocurre cuando éste hace contacto con el cuerpo físico, obviamente les interesa que el individuo sufra física y psicológicamente, para recordarle el sacrificio y el sufrimiento de Jesús y para despertar en él la compasión y la vocación caritativa necesarias para ayudar a los demás que sufren.

Con el cristianismo el cuerpo está concebido como una gran máquina de dolor y compasión en donde las distintas partes supuestamente colaboran con las otras más débiles y enfermas: "En la cirugía, los órganos acuden en ayuda de las partes enfermas del cuerpo, contribuyendo a su recuperación. Así, en la sociedad, las crisis tienen su lado positivo, pues, es entonces cuando las personas responden con más entrega a las necesidades de los demás"[4].

Por un lado, los cristianos reprimen por completo las manifestaciones corporales del placer y la sensualidad o cualquier otro culto al cuerpo físico, además prohíben toda investigación y exploración científica de los cadáveres, pero, por otro lado, utilizan los fluidos y los sentidos del dolor, muerte y compasión dentro de las elaboraciones científicas para construir teorías que respalden sus principios religiosos.

Vesalio en el siglo XVI define a grandes rasgos los componentes del sistema nervioso; no obstante, durante los siguientes tres siglos existen muchas especulaciones e hipótesis ridículas en relación a cómo funciona.

En el siglo XVII, las teorías de los médicos Harvey y Willis contribuyen a la nueva dinámica de los tiempos, revelando finalmente la autonomía e independencia del cuerpo biológico. Vemos cómo la reacción científica oficial rechaza y ridiculiza estos descubrimientos, y Descartes, aunque los utiliza para basar sus nuevas teorías filosóficas, en vez de otorgar valor hacia todas las sensaciones del cuerpo por igual, reafirma y aumenta las ideas de dicotomía y de

4 R. Sennett (1997), ob. cit., p. 179.

jerarquía entre cuerpo y mente, además, aunque dice basarse en la razón, estas teorías son, en realidad, conjeturas subjetivas, dogmáticas y erróneas.

Descartes explica de manera metodológica la división existente entre el cuerpo y el alma. Especula sobre los procesos fisiológicos del cuerpo y su relación con los territorios del espíritu y de las pasiones. Propone ahora que el espíritu entra al cuerpo vía el cerebro, mas no el corazón y que la sede del alma y de las emociones se encuentra específicamente en la glándula pineal, y que existe allí un muy especial conflicto entre las necesidades del alma y las de las pasiones: "El único combate existente es que la pequeña glándula (…) pudiendo ser empujada, de un lado, por el alma y, del otro, por los espíritus animales (…) sucede a menudo que estos dos impulsos son contrarios y el más fuerte impide el efecto del otro"[5].

Según Descartes el espíritu se manifiesta al cuerpo únicamente a través de la glándula pineal, ubicada en el centro del cerebro, también se manifiestan allí, frente al alma, *los espíritus animales* (impresiones de los sentidos vinculados a los apetitos del cuerpo y no con su razón, que afectan y causan movimientos en el cuerpo a través de la circulación sanguínea). Esta explicación justifica también, según él, por qué se sienten más los efectos de las emociones en la zona del corazón, ya que las válvulas que bombean la sangre allí son más gruesas, conteniendo más volumen de sangre y por ende mayor cantidad de espíritus animales. Con un "razonamiento" muy especial, en su libro *Las pasiones del alma*, Descartes explica:

> La razón que me convence de que el alma no puede localizarse en ningún otro lugar del cuerpo que en esta glándula [pineal], donde ejerce inmediatamente sus funciones, es que considero que las otras partes de nuestro cerebro son dobles (…) y ya que sólo tenemos un pensamiento único y simple de una misma cosa al mismo tiempo, necesariamente debe haber algún lugar donde las dos imágenes que

[5] R. Descartes. *Las pasiones del alma*, trad. J.A. Martínez y P.A Boué, notas al pie de J.A. Martínez. Madrid: Editorial Tecnos, p. 123.

llegan por los ojos, o las otras dos impresiones que llegan por los órganos dobles de los otros sentidos, puedan ensamblarse en una antes de llegar al alma, para que no le representen dos objetos en vez de uno[6].

… las partes más vivas y sutiles de la sangre entran sin cesar en las cavidades del cerebro. Y la razón por la cual acuden a él más que a ningún otro lugar es que toda la sangre que sale del corazón por la gran arteria emprende su curso en línea recta hacia ese lugar, y no pudiendo entrar toda allí, puesto que únicamente hay aberturas muy estrechas, las partes más dinámicas y sutiles pasan solas, mientras que el resto se esparce por los otros lugares del cuerpo. Esas partes de sangre muy sutiles componen los espíritus animales (…) no tienen más propiedad que la de ser cuerpos muy pequeños y que se mueven rápidamente, como las partes de la llama que salen de una antorcha. De suerte que no se detienen en ningún lugar, y a medida que unos entran en las cavidades del cerebro salen también por los poros que hay en la sustancia, poros que conducen a los nervios, y de allí a los músculos, por medio de los cuales mueven el cuerpo de las diversas maneras en que puede moverse[7].

… los solos movimientos que se producen en el cuerpo son suficientes (…) para provocar en ella [el alma] esos pensamientos confusos que se llaman sentimientos[8].

En el siglo XIX, la problemática del cuerpo y mente se intensifica debido a los avances en la fisiología y la neurología en donde se revelan que existen relaciones innegables, aún indescifrables, entre los fenómenos mentales y las alteraciones corporales. Aunque la ciencia no logra entender las relaciones cuerpo-mente, se delimita en sus investigaciones, debido al prejuicio acerca de los criterios y juicios

6 R. Descartes, ob. cit., pp. 104-105.
7 R. Descartes, ob. cit., pp. 71-72.
8 R. Descartes, citado por Martínez. *Las pasiones del alma*, trad. de J.A. Martínez y P.A Boué, notas al pie de J.A. Martínez. Madrid: Editorial Tecnos, p. 97.

basados en la introspección y la subjetividad, características intrínsecas de los procesos mentales.

En 1821 el francés J.P. Flourens, basándose en experimentos con sistemas nerviosos de animales(en donde con frecuencia lesiona y paraliza sus cerebros), esquematiza racionalmente a grandes rasgos la fisiología del sistema nervioso en su libro: *Investigaciones experimentales sobre las funciones y propiedades del sistema nervioso en los animales vertebrados*.

En 1855 el evolucionista Herbert Spencer, dentro de las teorías propuestas en su libro *Principles of Psychology*, propone que se debe abandonar la dicotomía entre mente y cuerpo y aceptar la relación básica que existe entre el sistema nervioso y los fenómenos mentales. Define los fenómenos mentales como adaptaciones, "incidentes de la correspondencia entre el organismo y su entorno", explica que la mente se desarrolla continuamente desde la vida física.

No obstante Holloway Hodson, en sus *Principles of Mental Physiology* (1870), argumenta que los fenómenos del sistema nervioso son totalmente independientes de los estados mentales y T.H. Huxley, en su libro *On the Hipothesis that Animals are Automata* (1874), propone teorías parecidas.

Comenta el neurocientífico Antonio Damasio que la ciencia tradicional, hasta hace poco tiempo, ha sistemáticamente evitado conectar las emociones a algún sistema cerebral, según ésta "las emociones solamente existían de manera vaporosa suspendidas adentro o alrededor del cerebro"(trad. propia)[9].

Abarcando lo inabarcable

Hagamos algunas observaciones acerca del funcionamiento del sistema nervioso y los procesos mentales para aclarar que, aunque no dudamos de la importancia del cerebro en los procesos mentales, consideramos: a) un error el percibir que la mente exista solamente en y para el cerebro; b) que debemos entender mejor el rol y

[9] A. Damasio (2003). *Looking for Spinoza*, ob. cit., p. 111.

la relación del cuerpo entero en los procesos mentales; y c) que se deben cultivar y apreciar los procesos mentales en todas sus dimensiones, sin discriminar contra las sensaciones e ideas no racionales y no lógicas que surgen dentro de ellos. Proponemos como concepto general que la mente se basa y se fundamenta en el cuerpo entero y existe esencialmente para y en función de la supervivencia y el bienestar del organismo humano en su totalidad. Antonio Damasio en su libro *Buscando a Spinoza* comenta:

> ¿Qué ganamos si consideramos la mente en perspectiva de todo el cuerpo en vez de solamente en el cerebro? La respuesta es que ganamos una racionalidad para la mente que no logramos si la consideramos solamente en el cerebro. La mente existe para el cuerpo, está involucrada en contar los multitudinarios eventos e historias, y utiliza esas historias para optimizar la vida del organismo[10].

Si abarcamos la mente desde esta perspectiva podemos concebir una lógica que se basa en la naturaleza en su dimensión más amplia. Una lógica que incorpora y traduce los aspectos no racionales del cuerpo (emociones, sensaciones, etc.) como señales e interpretaciones de un cuerpo en lucha continua por su supervivencia y evolución.

Se me hace más *lógico* pensar así, y me hace dudar de la supuesta lógica perpetuada por miles de años en donde la mente y el cuerpo son sustancias independientes una de otra.

Hemos pasado demasiado tiempo discriminando y hemos sido indiferentes a procesos y sensaciones corporales que son intrínsecos a nuestro bienestar y desarrollo como especie. En el afán de segregar, categorizar y discriminar, nos hemos concentrado y dado más importancia a las facultades denominadas superiores del cerebro en la neocorteza (las capas de la parte superior del cerebro que se han desarrollado más recientemente en nuestra evolución) y en el he-

10 Ibídem, p. 206.

misferio izquierdo del cerebro donde ocurren los procesos analíticos, secuenciales, lineales y lógicos; hemos tenido menos interés en estimular y abordar la zona de la subcorteza, que es la parte de más abajo, más antigua, en donde residen nuestros centros emocionales y nuestra memoria primordial como especie.

No obstante, hoy en día parece ponerse en evidencia que todos los procesos corporales y mentales son igualmente importantes y que se nutren, se fundamentan y dependen unos de otros. En el libro *The Physiology Coloring Book* se comenta que:

> … se pensaba anteriormente que el sistema límbico se relacionaba solamente con el comportamiento emocional e instintivo y que no se conectaba con la corteza cerebral. Esta creencia ha cambiado (…) El "cingulate gyrus" forma parte de ambos sistemas: el límbico y la corteza cerebral. Aquí se interrelacionan procesos de adaptación de la corteza con la información emocional e instintiva proveniente del sistema límbico (…) Hoy se reconoce que dentro del hipocampo se reúnen elementos de la subcorteza y la neocorteza en el procesamiento y almacenamiento de la memoria (…) la amígdala (otro elemento del sistema límbico) juega un papel importante en los procesos del aprendizaje y de la memoria (trad. propia)[11].

En otra teoría reciente Paul D. Maclean, del Instituto Nacional para la Salud Mental en Washington, basándose en las teorías de James W. Papez, desarrolló un supuesto modelo de evolución cerebral: según él, la parte posterior del cerebro, lo que él llama el complejo reptiliano, es la más antigua y la compartimos con los reptiles (generador de agresión y territorialidad); en la parte media está el sistema límbico o arcaico que compartimos con los mamíferos (generador de emociones); y en la parte anterior, que es la más reciente, está la neocorteza, responsable de las actividades cognoscitivas y la compartimos con los primates.

---

11 Kapit, Macey y Meisami (2000). *The Phisiology Coloring Book*. EEUU: Benjamin Cummings Science Publishing, p. 108

Desde 1983 varios psicólogos están también involucrados en promover el concepto de la *inteligencia emocional*, proponiendo que la verdadera inteligencia surge cuando la subcorteza trabaja conjuntamente con la neocorteza, logrando así *utilizar las emociones y los sentimientos para guiar y basar el pensamiento y la acción*.

Estos conceptos se difundieron masivamente a través del libro *Emocional Intelligence* de Daniel Goleman (1995), donde se explica que nuestra educación y nuestra cultura han manipulado nuestras capacidades emocionales de manera negativa. Él propone desarrollar el nuevo concepto de C.E. (coeficiente emocional) en donde se impulsa, entre otras, a cultivar capacidades como el autoconocimiento y la automotivación.

Esta inteligencia es muy distinta al concepto tradicional de C.I. (coeficiente intelectual), que ignora la importancia de nuestras reacciones emocionales en relación con los procesos educativos y del aprendizaje y que no sirve para afrontar y aplicarse a problemas de la vida real.

La materia del espíritu: el sistema nervioso y los procesos mentales

Tanto en la biología, la fisiología, la neurología y la psicología se considera que los procesos mentales (que se manifiestan como pensamientos, ideas, emociones, sentimientos y sensaciones) representan la particular interpretación, transmutación, simbolización y resultado de la información de los sentidos proveniente del cuerpo en su relación específica y compleja con el cerebro.

Los procesos mentales ocurren a través del sistema nervioso, dentro del cual, al nacer, existen ya patrones establecidos y complejas redes programadas para asumir la difícil tarea de traducir la información recibida del cuerpo: señales provenientes del interior del cuerpo acerca de su estado particular, como también señales del cuerpo en interacción con los espacios externos.

Aunque es imposible ubicar la mente en términos físicos precisos (porque es evidente que el cuerpo en su totalidad está involucrado), se comprueba que los momentos más complejos de los procesos mentales ocurren en las diferentes partes del cerebro de manera

independiente, mas no aislada. (El cerebro pesa 2% del peso total del cuerpo y consume 20% de la energía de éste y funciona con diez billones de neuronas excitadoras e inhibidoras.)

A través del sistema nervioso –compuesto por el sistema central nervioso (cerebro y médula espinal), los nervios periféricos (treinta y un pares espinales y doce pares craneales) y el sistema autónomo nervioso (regulador de las acciones involuntarias)–, se relacionan las distintas regiones y todos los sistemas del cuerpo con el cerebro. Continuamente se emiten y reciben mensajes entre el cerebro y los distintos puntos del cuerpo a través de pulsaciones eléctricas y químicas. "Regiones adentro del cortex cerebral son aliadas a ciertas funciones, impulsos de los órganos sensoriales, músculos, piel y articulaciones viajan a zonas especializadas en interpretar la información" (trad. propia)[12].

Los receptores y transmisores de los *sentidos generales*, que incluyen el tacto, dolor, presión, propriocepción y vibración, se distribuyen por todo el cuerpo, proporcionando e intercambiando información con el cerebro acerca del ambiente interno y externo del cuerpo (*percepciones cinestésicas y kinestésicas*).

Dentro de las percepciones kinestésicas, los proprioceptores son detectores y monitores de nuestros movimientos, registrando la posición de los músculos, tendones y articulaciones, permitiendo de esta manera al cuerpo coordinarse. Dentro de los sentidos especiales: vista, oído, olfato, gusto y orientación, que se ubican dentro de la cabeza, existen los órganos vestibulares (minuciosos órganos en la parte del oído interno que, en coordinación con la información procedente de los ojos, alertan al cerebro de los cambios en las posiciones del cuerpo), a través de los cuales podemos reconocer y reajustar nuestra ubicación en el espacio y mantener nuestro sentido del equilibrio y la orientación. Los proprioceptores y los órganos vestibulares se comunican con el cerebelo que contiene una enorme base de datos de todas las combinaciones de movimientos posibles y que se encuentra debajo de la corteza, en la parte posterior de la cabeza. "El cerebelo se preocupa de la coor-

12 *Anatomicas Body Atlas* (2002). EEUU: Laurel Glen Publishing, p. 191.

dinación del movimiento muscular voluntario, de la postura y del equilibrio. Las actividades del cerebelo ocurren debajo del nivel de la conciencia" (trad. propia)[13].

La información que recibe el cerebro llega a través de los nervios sensoriales y la que se transmite se comunica por las vías de los nervios motores:

> Existen dos fuentes principales de sensaciones transmitidas a través de la médula espinal al cerebro, los nervios SENSORIALES –los ascendentes– y los nervios MOTORES –los descendentes– (…) Los receptores SENSORIALES dentro de los tendones, músculos y articulaciones se llaman proprioceptores (receptores kinestésicos o del movimiento), éstos se estimulan cuando ocurren estiramientos dentro de estas estructuras. Conjuntamente con impulsos de los ojos y las orejas se asocian con el mantenimiento del balance, la postura y la percepción de la posición del cuerpo en el espacio. Estos impulsos nerviosos tiene dos destinos: a) el hemisferio opuesto de la corteza y b) el hemisferio del cerebelo del mismo lado[14].

> Las neuronas que transmitan impulsos nerviosos fuera del cerebro son neuronas MOTORES: La estimulación de las neuronas MOTORES tiene como resultado: 1) la contracción de los músculos voluntarios y 2) la contracción de los músculos involuntarios y la secreción de las glándulas que son controladas por el sistema nervioso autónomo[15].

El *sistema nervioso autónomo* funciona independientemente de nuestro control y conciencia y es responsable por nuestras reacciones instintivas y de autoprotección, este sistema consiste de neuronas en el cerebro y en la médula espinal, fibras de estas células se separan del sistema nervioso central para unirse en *las cavidades corporales* (gan-

---

13 Ross & Wilson (1990). *Anatomy and Physiology*. Inglaterra: Churchill Livingstone, p. 252

14 Ibídem, p. 255.

15 Ibídem.

glios) y en *los órganos internos*; cuando descansamos o dormimos *la división parasimpática* de este sistema relenta las velocidades de los sistemas internos, para que recuperen energías perdidas y restablezcan los niveles químicos necesarios. *La división simpática,* por su parte, es activada cuando enfrentamos situaciones amenazantes y estresantes ("fight or flight system"), trabajando de manera indisociable con el sistema endocrino y el sistema límbico.

> … los elementos esenciales del sistema límbico (que se encuentra en la subcorteza del cerebro) son el hipocampo, el tálamo, la amígdala, la zona septal y el hipotálamo. Estas estructuras están involucradas en los comportamientos de sobrevivencia, incluyendo la expresión de las emociones, y las acciones de comer, beber, reproducción, las reacciones defensivas y la formación de la memoria[16].

La *hipófisis* o pituitaria es una glándula dentro del sistema límbico que regula la actividad glandular de los órganos del *sistema endocrino*, las glándulas trabajan conjuntamente con los nervios y se ubican en distintas partes del cuerpo, emitiendo y suprimiendo secreciones llamadas *hormonas*. La hipófisis está controlada por el *hipotálamo*; por ejemplo, si el cuerpo está amenazado, el tálamo manda la información entrante directamente al hipotálamo y no a la neocorteza, como resultado el cuerpo se prepara *automáticamente* para defenderse o huir, emitiendo secreciones químicas que afectan el comportamiento muscular y el de los órganos, aumentando la velocidad de la respiración y el corazón. El hipotálamo juega un rol esencial en la homeóstasis (regulación y vigilancia automática del funcionamiento de los sistemas del cuerpo). El hipocampo es importante en la formación y almacenamiento de memorias. Se considera que la zona septal es el centro que se relaciona con las sensaciones de placer. Toda información que entra al cuerpo pasa por una primera etapa de procesamiento en el tálamo. Estos procesos involuntarios e inconscientes son fundamentales para nuestra supervivencia (res-

16 *Anatomicas Body Atlas*, ob. cit., p. 192.

piración, alimentación, evacuación y defensa), a la vez influyen y afectan nuestras posibilidades de movernos en el espacio. Nuestra capacidad de supervivencia afecta nuestro comportamiento físico corporal y nuestras actitudes, ideas y respuestas emocionales frente a la vida.

> El sistema límbico dentro del cerebro juega un papel fundamental en la memoria y la emoción y está intrínsecamente ligado al sentido del olfato (…) Por esto los olores frecuentemente invocan memorias de lugares y sentimientos del pasado[17].

Una característica fundamental de la psicofísica es la adaptación: los sentidos tienen la capacidad de asimilar estímulos y establecer memoria sensorial para reconocerlos. A nivel de la memoria, el cerebro almacena todas las vivencias que nos han ocurrido en nuestra vida, además de esto existe la memoria primordial, que contiene elementos relacionados con el hombre desde sus orígenes. Es sorprendente que todavía dentro de la educación, la ciencia y la medicina se resistan a elaborar estrategias en donde se valorice por igual la información proveniente de la subcorteza (y del inconsciente); me parece evidente que las sensaciones que surgen en ella existen para guiar y trabajar conjuntamente con las facultades lógicas y del juicio existentes en la neocorteza. A través de la figura del psicópata vemos la tragedia y el peligro que significa el no poder conectarse con el mundo emocional.

En el ambiente de la danza contemporánea, de manera visionaria se entiende la importancia y se investiga sobre todos estos procesos corporales y mentales desde hace más de sesenta años. En 1940, Margaret H'Doubler, en su libro *A creative art experience: Dance*, comentó:

> … cuando los impulsos entrantes [sensoriales] avanzan hacia los centros discriminatorios y organizadores de la corteza, son primeramente detenidos en una estación de la subcorteza, el tálamo. Esta acción

17 *Anatomicas Body Atlas*, ob. cit., p. 233.

> no llega a registrarse a nivel de la conciencia, no obstante contribuye con una sensación a la percepción que es últimamente experimentada (…) Debido a la contribución del cerebro viejo [tálamo] la estimulación adquiere características del sentir, pero solamente a raíz de las influencias asociativas de la corteza se manifiesta activamente a la conciencia (trad. propia)[18].

A nivel personal, en vista de que el sistema autónomo nervioso es contenedor de una información e inteligencia inconsciente (trabajando independientemente de nuestro control), dentro de muchas de mis exploraciones corporales intento conectarme con las zonas del cuerpo involucradas en este sistema y removerlas de manera extrema.

A través de la manipulación de la fuerza de la gravedad y de la suspensión, considero posible impulsar el movimiento conscientemente desde este territorio visceral y de los órganos, despertando así estas energías instintivas, emocionales e inconscientes y comunicándolas a través del cuerpo en movimiento.

Realidad y mentira

Dentro de las investigaciones actuales el neurocientífico Damasio, basado en sus experimentos acerca de los procesos cognitivos en relación con las emociones, explica que nuestra capacidad de poder reconocer y experimentar sensaciones, ideas, imágenes etc., es debido al hecho de que no solamente tenemos un cuerpo con características sensoperceptivas sino además un sistema interno (el sistema nervioso) capaz de *representar este cuerpo a sí mismo*.

Según él, sólo así es posible tener conciencia de que experimentamos las ideas y las sensaciones:

> Primero, la actividad en las estructuras corporales resulta en cambios estructurales corporales momentáneos. Segundo, el cerebro constru-

[18] Margaret H'Doubler (1998). *A Creative Art Experience Dance*. University of Wisconsin Press, p. 73.

> ye mapas de estos cambios corporales en varias regiones con la ayuda de signos químicos trasportados en la sangre, y señales electroquímicas trasportadas por las vías neurales. Finalmente los mapas neurales se vuelven imágenes mentales[19].

Explica que las emociones y apetitos que el cuerpo registra a través de las facultades sensoperceptivas (que ocurren debido a la necesidad del cuerpo de sobrevivir) no son lo que nosotros experimentamos conscientemente como sensaciones, imágenes, ideas, etc.; estos últimos son símbolos y representaciones que surgen a nuestra conciencia, después de que el cerebro-cuerpo ha procesado la información original.

El cerebro-cuerpo traduce la información según sus propios criterios (consultando la memoria del individuo y la maquinaria intrínseca de supervivencia, etc.), para poder influenciar la respuesta del cuerpo.

> Lo que emerge en la mente, con la forma de una idea, corresponde a alguna estructura del cuerpo, dentro de un estado y dentro de circunstancias particulares[20].

Esto explica por qué a veces no sentimos nada al frente de una experiencia emocionalmente devastadora o también que no recordemos una experiencia que nos causó mucho dolor en el pasado. El cerebro-cuerpo, en este caso, nos protege, proporcionando a nuestra conciencia sensaciones que permiten al organismo sobrevivir estas experiencias.

También explica por qué se nos hace fácil invocar sensaciones verdaderas al frente de estímulos falsos, por ejemplo, cuando revivimos estados emocionales a través de recordar ciertas situaciones y experiencias que hemos vivido o que solamente imaginamos. También por qué pueden surgir estados emocionales, imágenes e ideas

---

[19] A. Damasio (2003). *Looking for Spinoza*, ob. cit., p. 196.

[20] Ibídem, p. 197.

al ejecutar movimientos, gestos y expresiones corporales, independientemente de nuestro control consciente.

Damasio explica que a través de sus experimentos puede ubicar los distintos mapas neurales que existen en el cuerpo, especificando el tipo de emoción original, y el lugar preciso que le corresponde en el cerebro.

Las emociones y los sentimientos

Nuestra civilización se basa esencialmente en las teorías heredadas de Sócrates, Platón y Aristóteles, en donde *los afectos* (emociones, pasiones) son territorios supuestamente inferiores a *las ideas* (elaboraciones fundamentadas en la razón). A pesar de que Darwin y los evolucionistas proponen que las emociones son experiencias subjetivas inobjetables y los psicoanalistas y las teorías cognitivas demuestran su importancia, todavía hoy en día se perpetúan las tendencias que subordinan los territorios no racionales de la mente.

Según Damasio, las emociones se diferencian de los sentimientos en que aquéllas son más corpóreas, abstractas e inmediatas que los sentimientos. El estado emocional surge como una reacción casi inmediata a algo específico, causando cambios corporales precisos, pero los sentimientos, aunque surgen basados en esta actividad emocional, se desarrollan en otro tipo de proceso mental, perdurando más tiempo y siendo más sutiles y cambiantes. Evidentemente las emociones y los sentimientos están muy relacionados. En algunas investigaciones dentro de la danza, la manipulación y utilización de estos territorios es fundamental en la búsqueda y definición de los lenguajes coreográficos.

Acerca de los territorios obviados

> … el cuerpo y el cerebro forman un organismo integrado que interactúa plena y mutuamente a través de las vías químicas y neurales[21].

[21] Ibídem, p. 194.

Históricamente la discriminación y falta de interés dentro del ambiente científico y académico tradicional con los sentidos que se relacionan con la actividad visceral y el movimiento del cuerpo son demasiado evidentes. Le han dado prioridad a los sentidos auditivo y visual, que para ellos son los más útiles y medibles según los criterios lógico-científicos tradicionales.

En el útero, dentro de los nervios espinales del feto los nervios motores se desarrollan antes que los nervios sensores y los primeros nervios craneales que se desarrollan son los vestibulares que recibirán la información kinestética, de los proprioceptores, interoceptores y de la gravedad, del espacio y del tiempo.

> Acerca del desarrollo del feto:
>
> … algunos nervios se desarrollan desde el sistema nervioso central para enervar músculos y órganos del cuerpo (nervios motores). Otros nervios, incluyendo los nervios sensoriales, se desarrollan aparte y luego se integran a las partes del sistema nervioso central correspondiente[22].

Existe primeramente el *movimiento* del feto en el útero y luego se desarrolla la capacidad de las reacciones sensoriales y la dialéctica recíproca que establece la base y la dinámica de nuestra existencia.

Vivimos, sobrevivimos y nos comunicamos en el mundo debido a las interacciones motoras y sensoriales del cuerpo. El no considerar las experiencias del movimiento, las emociones y las sensaciones, dignas de estudio científico, nos parece un serio error. Ciertamente queremos proponer a nuestro querido amigo Descartes, que en lugar de su célebre "cogito, ergo sum" (pienso, luego existo), sea mas apropiado y preciso en la actualidad decir: "Me muevo, entonces siento, entonces pienso, por ende SOY".

Todavía…

Hoy en día, todavía dentro de la medicina, educación y cultura, propiciamos costumbres que nos mantienen poco informados acerca de nuestros procesos corporales y mentales. Los procesos mentales son indisociables del cuerpo físico, así como el estado del cuerpo físico es indisociable de los estados mentales, determinando la personalidad, la particularidad y el comportamiento de cada individuo.

---

[22] Anatomicas Body Atlas, ob. cit., p. 186.

> La actividad cerebral se dirige primeramente a lograr la supervivencia y un sentido de bienestar; un cerebro equipado para tal meta primaria, puede participar en cualquier otra cosa a nivel secundario, desde el hecho de escribir poesía hasta diseñar una nave espacial[23].

Todas las ideas y acciones de la humanidad surgieron debido a estos complejos procesos mentales que transcurren y son indisociables del cuerpo humano. Hoy en día, debido a un proceso natural de evolución, el cerebro ha adquirido capacidades de simbolización y abstracción cada vez más sofisticadas, permitiéndonos crear ideas, sobre ideas, sobre ideas….

CUERPO, ENERGÍA, ORIENTE Y ARTE

Acerca de la transmigración y trascendencia de las energías corporales

Entendiendo que la mente se basa orgánica y neurofísicamente en el cuerpo, podemos concebir que nuestra conciencia, inconciencia, mente, espíritu, subjetividad, son fenómenos indisociables de los procesos y las sustancias corporales, que todos los pensamientos y sensaciones que podemos experimentar son transformaciones alquímicas con base en la materia de nuestro cuerpo. Ahora bien, esto no necesariamente cierra la posibilidad de que algunas energías que podamos movilizar o invocar mediante y dentro del cuerpo no existan también independientemente y fuera de él.

Por miles de años el Occidente ha aceptado especulaciones filosóficas y científicas ambiguas y hasta contradictorias como verdaderas. Analicemos ahora algunas conjeturas desde el punto de vista del pensamiento oriental alrededor del cuerpo, la mente y el espíritu.

Dentro de la tradición hindú del hatha yoga, por más de dos mil años se promueven prácticas que se basan en el hecho de que el bienestar corporal está estrechamente relacionado con el bienestar mental y espiritual. Que a través de las prácticas de las *asanas* (posturas fí-

23 A. Damasio (2003). *Looking for Spinoza*, ob. cit., p. 194.

sicas) y del *pranayama* (técnicas de respiración) es posible unir los cuerpos físico, mental y espiritual, y de esta manera conectar el *prana* individual (energía vital) con el *prana* universal.

Dentro del yoga la respiración es considerada como el puente que une el cuerpo fisiológico con el cuerpo espiritual.

Dentro de mi experiencia, encuentro que mientras mi cuerpo está bien alineado (trabajando con las asanas) y cuando el oxígeno está fluyendo libremente por todo el cuerpo, permitiendo a todos los sistemas funcionar a su máximo potencial, yo alcanzo estados de gran tranquilidad y bienestar corporal. Aquí mi cuerpo sintiente, mi cuerpo pensante y mi cuerpo en movimiento están perfectamente coordinados y trabajando de manera inseparable. Pareciera que el oxígeno y el correcto alineamiento ayudan a liberar las tensiones dentro del cuerpo, permitiéndome así que las vías neurales en el cuerpo, subcorteza y neocorteza, estén totalmente abiertas y conectadas entre sí. En estos momentos, mi estado mental previo, que era excesivamente racional y práctico (debido quizás al exceso de energía en la neocorteza y escasa energía en la subcorteza), se transforma.

Dentro de esta filosofía se propone que existen setenta y dos mil canales de energía en el cuerpo, llamados *nadis*, que transportan la energía pránica.

Para el yoghi Van Lysbeth, el prana es la energía vital y contiene una carga eléctrica, proveniente de la atmósfera externa.

> El prana del aire puede actuar directamente en las terminaciones nerviosas de los cornetes de la nariz, penetrar con el aire en los pulmones, ser allí absorbido por la sangre, circular con ésta por las arterias, capilares, venas, el prana puede convertirse en el motor de la actividad de las neuronas. Partiendo de esta concepción dinámica del prana y de los nadis (…) no es necesario la circulación del prana a un tipo particular de conductores, nervios, venas, arterias (…) los nervios son efectivamente conductores de prana, pero no son los únicos[24].

[24] A. Van Lysbeth (1971). *Pranayama*. Madrid: Editorial Pomaire S.A., p. 202.

Van Lysbeth compara el *prana* de los yoghis con la *orgona*, elemento bioenergético del que habla Wilhelm Reich en su libro *La fonction de l'orgasme*:

> El organismo vivo contiene energía de orgona en cada célula y continúa cargándose orgonóticamente en la atmósfera por el proceso de respiración.
> Cuando se aumentan dos mil veces los glóbulos llamados "rojos", muestran un color azulado. Son vesículas cargadas de energía de orgona, que transportan de los pulmones a los tejidos del cuerpo. La clorofila de las plantas, que corresponde a las proteínas que contienen hierro de la sangre animal, encierra orgona que toman directamente de la atmósfera y de la radiación solar[25].

> La transmisión de la bioenergía no podría limitarse sólo al sistema nervioso. Más bien hay que admitir que sigue todas las membranas y todos los fluidos del cuerpo[26].

Los tres nadis principales del yoga son Sushumna, Pingala e Ida. En el cuerpo físico, Ida y Pingala corresponden a los nervios simpáticos de la izquierda y de la derecha del cuerpo, y Sushumna al sistema nervioso central (la columna vertebral y el cerebro). Consideran que, cuando la energía pránica opera dentro de los nadis Ida y Pingala, el hombre está sujeto a la limitación del tiempo, espacio y causación, mientras a través del Sushumna consideran que es posible movilizar y conectarse con energías impersonales y trascendentales que existen más allá del tiempo y la mente individual.

Quizás las energías del Sushumna tienen relación con el territorio del tejido neural en el Occidente: "El tejido neural procesa la data de los nervios (…) 98% se ubica en la médula espinal y el cerebro"[27]. Los yoghis desean operar principalmente con el Sushumna nadi.

---

25 W. Reich, citado por A. Van Lysbeth (1971). *Pranayama*, ob. cit., p. 298.
26 A. Van Lysbeth (1971). *Pranayama*, ob. cit., p. 291.
27 *Anatomicas Body Atlas*, ob. cit., p. 181.

Utilizando la *prana* que entra al cuerpo por el sistema respiratorio, movilizan constantemente la energía del kundalini, energía e información ancestral desde el polo especie, en la zona pélvica (Muladhara), hasta al polo individuo en la cabeza (Sahasrara).

Es notable que, mientras en Occidente el hombre "educado" tenga hasta vergüenza de los procesos fisiológicos de la zona pélvica (evacuación, etc.), en el Oriente exista toda una educación y cultura sagrada alrededor de esta zona, considerando que allí existe una información valiosa para ayudarle en su desenvolvimiento espiritual.

¿Transmisión celular?

> La célula, considerada en sus elementos fundamentales, constituye una entidad absolutamente idéntica en toda la escala de los seres vivos (reino animal y vegetal) (…) durante los numerosos centenares de millones de años que han seguido a su aparición, la célula no ha modificado su organización fundamental[28].

La estructura organizacional de las células dentro de la vida animal y vegetal es exactamente igual, sabemos que las células son la base de toda materia y sustancia viviente, el cuerpo humano por ejemplo, contiene aproximadamente cincuenta y tres trillones de células. Quizás existe una particular manera de comunicación entre los fenómenos a través de las células… quizás el aire es portador de todas las vibraciones celulares existentes dentro de nuestro universo…

Recordemos que el hombre occidental por casi dos mil años creía que eran únicamente los espíritus del aire los que ortogaban la vida al organismo humano. Cuando descubre la autonomía biológica del cuerpo desvaloriza por completo su primera intuición. Una vez más el dogmatismo excluyente se impuso, quizás no se trataba de descartar una idea para imponer otra, sino buscar una manera de extraer y entender la verdad de ambas teorías.

---

28 *Enciclopedia de la ciencia y de la técnica* (1979), tomo II, pág. 582-583. Barcelona: Ediciones Danae.

Aire, arte y lo inefable

La manipulación y utilización del aire es fundamental dentro de la música y de la danza. Como hemos visto, el aire es utilizado en el yoga para ayudar a que todos los sistemas corporales funcionen a su máximo potencial, permitiendo que el cuerpo conscience y comunique sus energías y vibraciones más sutiles.

Dentro de la música y la danza ocurre algo parecido, aquí también el aire es manipulado de una manera muy especial, se mueve dentro de muy específicas circunstancias (el aire que se mueve a través de las diferentes partes del cuerpo o que vibra dentro de unas materias precisas: cuerdas vocales, instrumentos). Con base en este aire en movimiento, en coordinación con la acción corporal de los bailarines y músicos, se elaboran las diferentes estéticas artísticas, provocando también un mundo de sensaciones, imágenes y emociones que se niegan a concienciarse racionalmente.

Las matemáticas de las notas musicales y la geometría de las estructuras corporales son las bases lógicas que nos explican racionalmente acerca del arte de la música y la danza, pero no es posible explicar racionalmente las sensaciones y emociones que experimentamos al ejecutar o presenciar estos fenómenos.

La danza contemporánea: cuerpo incluyente

Si generalmente Oriente, en términos filosóficos, representa la Integración y Occidente la Individualización, quizás la danza contemporánea en sus mejores momentos representa una verdadera integración y expresión de ambas tendencias.

> Bailamos para conocer lo que no se puede conocer de ninguna otra manera, para descubrir lo que se puede percibir a través del cuerpo como un todo, mental, físico, espiritual. Adquirimos una especie de conocimiento que se puede denominar como experiencial (trad. propia)[29].

[29] S. Horton Fraleigh (1987). *Dance and the Lived Body*. University Pittsburgh Press, p. 26.

La danza lleva al ser más allá de la identidad personal porque es condicionada por una estética[30].

Las estéticas en el arte son simbólicas y representativas de una psiquis particular en una relación única con el mundo circundante. Aunque el artista utiliza todo un material personal como base, el hecho de concienciarlo, manipularlo en el espacio y el tiempo, colocarlo dentro de un nuevo contexto y forma (las obras de arte, la literatura, las coreografías), y además dirigirlo a la atención de otros, significa que pierde su significado original, meramente personal y subjetivo, y adquiere dimensiones más objetivas, comunales, universales y trascendentales:

> … las sensaciones corporales están probadas y ampliadas mientras son objetivizadas estéticamente en la danza. Como el artista visual representa y amplifica nuestro sentido visual, el bailarín representa y amplifica la vitalidad corporal[31].

El coreógrafo manipula las energías subjetivas, personales y kinestésicas de los intérpretes, moldeándolas dentro de un nuevo fenómeno viviente: la danza, volviendo al cuerpo del intérprete, al mismo instante, individual y universal.

> Todas las artes son formas de expresiones estéticas creadas, objetos moldeados por la acción humana que podemos percibir como algo ajeno y a la vez relacionado a nosotros mismos (…) la danza no es arte hasta que entra al campo intersubjetivo, involucrando al ser en el mundo de los demás[32].

Jung considera que la fuente básica para todas las creaciones artísticas proviene del inconsciente y que este territorio posee carac-

30 Ibídem, p. 28.
30 Ibídem, p. 40.
32 Ibídem, pp. 22-23.

terísticas profundamente femeninas. Quizás la energía primordial del inconsciente colectivo del que habla Jung tiene que ver con la energía primordial del kundalini y las energías cósmicas a que se refieren en la tradición del yoga.

> El proceso creativo artístico posee una calidad femenina, surge de las profundidades del inconsciente –podemos decir del reino de las madres. Cuando la fuerza creadora predomina, la vida es dominada y moldeada por la voluntad inconsciente, mas no la consciente, y el ego es llevado en una corriente subterránea, un testigo impotente de eventos (trad. propia)[33].

Ciertamente dentro del Butoh (tendencia vanguardista de la danza contemporánea fundada en Japón), las expresiones y las técnicas se basan en las investigaciones relacionadas directamente con el inconsciente colectivo y primordial. La bailarina Yumiko Yoshioka nos explica:

> Todo dentro y fuera de nuestros cuerpos tiene su particular vibración, cuando nos movemos, compartimos energía. Intento descubrir la energía universal. Intento recordar las memorias de mis ancestros y sentir sus vibraciones (trad. propia)[34].

Jung describe el proceso de creación artística como “un complejo autónomo, un fenómeno viviente” y como algo “suprapersonal”.

El cuerpo humano participa constantemente y de manera compleja dentro de la vida en todo momento. Cada segundo sus paisajes internos y sus manifestaciones externas se transforman. Dentro de los territorios de la danza contemporánea se investiga libre y ampliamente sobre la fenomenología intrínseca del cuerpo y del

---

33 C.J. Jung (1971). *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, p. 103.

34 Y. Yoshioka, citado por Hershkovitz, Raphael , Richie (2003), *Outcast Samurai Dancer*. EEUU: Creation Books, p. 26.

movimiento, concienciandolo, reordenándolo y comunicándolo. Plasmando una información única, un conocimiento vivido corpóreamente.

A través de los cuerpos en movimiento, la vitalidad, las fuerzas y las energías de la existencia se concentran, intensifican, manifiestan y se les presenta de esta manera a la atención de los demás. Kazuo Ohno nos dice: "tu cuerpo es tu madre, te provee el universo" (trad. propia)[35].

Quizás toda danza en su esencia más profunda se vincula con la filosofía *oriental*, buscando trascender el cuerpo particular, perderse en el tiempo y el espacio. Fluir y unirse con la corriente incesante de la vida. La danza, quizás más que todas las otras artes, reconoce la importancia de cómo *estar-en-el-momento.* Toda danza, podemos decir, es en esencia *Zen.*

35 Kazuo Ohno, citado por Sandra Horton Fraleigh (1999), *Dancing into Darkness*. University of Pittsburgh Press, p. 165.

II

LA DANZA CONTEMPORÁNEA:
" TU CUERPO ES TU MADRE, TE PROVEE EL UNIVERSO"
(historia, tendencias y protagonistas en el ámbito mundial y en Venezuela)



¿RADICAL O COMPLACIENTE? UNA VISIÓN ANTE EL NUEVO MILENIO

Antes de entrar en el tema, me gustaría formular una definición que para mí resume la esencia de lo que es la danza contemporánea: es una disciplina que busca transformar, transmutar o expresar ideas, pensamientos, sentimientos, imágenes, en energía en movimiento a través del cuerpo e incluso invocar, por este medio, todo un mundo de experiencias que se sitúa más allá de lo expresable verbalmente.

En cuanto a la delimitación de los terrenos, quiero aclarar que la danza moderna es un territorio diferente al del llamado ballet moderno. Ya que el ballet moderno es un medio de expresión que se mantiene fiel en su esencia técnica al ballet clásico y guarda con éste la misma relación de un intento estético más bien convencional y adaptado a las exigencias de un público de gusto burgués y aristocrático, integrando a nivel básicamente formal los hallazgos provenientes de otras disciplinas del movimiento, incluida la danza moderna. Por ejemplo, podemos ver cómo Fokine, el gran coreógrafo ruso, fue influenciado de manera contundente por las innovaciones de Isadora Duncan, cuando la vio bailar en Rusia en una de sus presentaciones, a principios del siglo XX.

En cambio, la danza moderna ha estado signada desde sus orígenes por una necesidad profunda de ruptura.

Si estudiamos de manera objetiva la historia de la cultura, podemos observar cómo los movimientos e innovaciones que surgen en el arte (y la danza contemporánea no ha sido una excepción) están

directamente relacionados con los acontecimientos históricos que han convulsionado la vida del hombre.

Los inicios del siglo XX guardan muchas similitudes con el momento histórico que estamos viviendo actualmente. Los logros de la revolución industrial inspiraron una nueva ilusión a través de los avances en la tecnología y la ciencia. El hombre común tenía un nuevo lugar y participación en el contexto social y urbano. El mundo estaba cambiando, había transformaciones violentas y definitivas en las estructuras políticas, sociales, económicas, científicas y culturales. La Primera Guerra Mundial fue en gran medida el desahogo por el que se intentó drenar la tremenda tensión que se había generado, pero no lo logra realmente, ya que no pasará mucho tiempo antes de que se desencadene la Segunda Guerra Mundial.

Durante ese período de entreguerras cambia de manera radical el devenir de la cultura y el arte occidental. En 1924, André Breton edita el famoso *Manifiesto Surrealista*, surge el dodecafonismo de manos de Schoenberg, se impone el cubismo en la pintura, etc. Llama la atención la simultaneidad de estos movimientos radicales que buscan romper con las formas y contenidos de un arte que se ha vuelto insuficiente y decadente, debido al exceso y vacuidad de las formas clásicas y al aburguesamiento y muerte de los aportes del romanticismo del siglo XIX.

Es en este contexto que lo que hoy conocemos como danza moderna tiene su aparición. Hasta entonces, la expresión del baile en los teatros estaba reducida al ballet clásico, que a su vez tiene sus orígenes y tradición en los predios de la más recalcitrante y decadente aristocracia europea, y en el arte del *vaudeville* que ha sabido evolucionar y mantenerse dentro de su propio terreno de entretenimiento. La danza moderna fue en ese momento la vía precisa que encontraron sus creadores para romper de manera enérgica con la tradición del ballet clásico.

Es interesante hacer notar que los principales exponentes de esta nueva disciplina se encontraban en Alemania, país epicéntrico de ambos conflictos bélicos, y en Estados Unidos, que como *the land of oportunities* venía convirtiéndose en la tierra de la libertad y en cam-

po abierto para todas las nuevas expresiones, asimilando de hecho una poderosa inmigración foránea. Pareciera que la danza moderna es la vía idónea para una libertad de expresión vital que se ha erigido en momentos precisos de la historia cuando los hombres se han sentido en el colmo de la opresión y el conflicto. Este mismo fenómeno lo podemos apreciar con el surgimiento del arte del Butoh en Japón, paradójicamente durante la época posterior a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki y en medio del estado de humillación a que fue sometido este país. (El Butoh es un movimiento que en su esencia tiene cierta relación con el expresionismo alemán.)

La *ruptura* que la danza moderna impone a la cultura occidental tuvo muchas vías de expresión, bien por medio de la búsqueda de libertad y naturalidad como fue el caso de Isadora Duncan (1877-1927), o por una vía diferente como la de Martha Graham (1894-1991) quien propone romper con la verticalidad ascendente del ballet, a través de la búsqueda de un trabajo corporal relacionado con los poderes de la fuerza de gravedad, es decir, las fuerzas de la tierra, alejándose de un esteticismo anquilosado por vía de una rebeldía que la lleva a invocar los misterios de la mujer y de los rituales ancestrales. Doris Humphrey investiga y crea obras inspiradas en los principios de gravedad y suspensión y reflexiona acerca de la composición coreográfica en su libro *El arte de hacer danzas.* Tenemos también a personalidades como Louie Fuller, quien integra a la danza elementos como grandes telas y una creatividad especial en la iluminación, expresando así un nuevo tipo de energía y vitalidad que es más abstracto. Por otro lado, tenemos al poderoso movimiento del expresionismo alemán que a través de coreógrafos como Mary Wigman, Kurt Joos y Hanya Holm le da prioridad a la emoción y a lo psicológico; además, en este mismo país, el pintor Oscar Schlemmer, con su Triadic Ballet integra a la danza elementos de la arquitectura y la escultura.

En resumen podemos apreciar cómo el nacimiento de la danza moderna es una ruptura radical con lo que se había venido haciendo hasta ese momento en el campo del movimiento. Es muy interesante observar cómo estas irrupciones se vieron en la necesidad de

inventar sus propios métodos y técnicas de entrenamiento y formación, que los fueron llevando a convertirse en movimientos y escuelas estructuradas. A cada cual le tocó descubrir su camino en la técnica y pedagogía para comunicar con propiedad lo que pretendía expresar, creando así verdaderas nuevas alternativas, cada una con su historia y su devenir particular. Aquí empieza el primer y gran capítulo de la danza moderna.

Entre los años 30 y 60 surge una tendencia que todavía sigue vigente hoy día. Los alumnos de los creadores pioneros siguen sus propios caminos, evolucionando y transformando las proposiciones de sus maestros, o rompen violentamente con estas tendencias para abrir otras vías de investigación muy opuestas como, por ejemplo, Merce Cunningham alumno de Martha Graham, y Alwin Nikolais alumno de Hanya Holm, quienes no estaban conformes con los planteamientos de sus maestros y conscientemente trabajaban en oposición a la gravedad interior y los territorios propuestos por estas mujeres; ellos preferían no indagar en la emoción y la psiquis sino buscar lenguajes más abstractos, trabajando con base en la mecánica del movimiento mismo, la penetración del espacio, y utilizando elementos técnicos, buscando así la eficacia del vuelo energético y abstracto.

En estos años hay mucha actividad y ciclos reiterados tienen lugar dentro de todas las tendencias: innovaciones, seguidores, evoluciones, transformaciones, repeticiones, estancamientos y de nuevo, innovaciones, etc. Ésta es una dinámica que tiende a establecerse y hoy en día podemos observar cómo sigue ocurriendo. Durante esta primera etapa surgen movimientos que se convierten en escuelas importantes, como es el caso de las escuelas Denishawn, Laban-Wigman-Holm, Humphrey-Weidman-Limón, Graham, Nikolais-Louis y Cunningham.

En los años 70 nos encontramos de nuevo con un mundo completamente removido. Los convencionalismos que se impusieron al término de la Segunda Guerra Mundial, fundamentados en los fantasmas de la Guerra Fría, dan pie a expresiones tan rígidas como el mackartismo en Estados Unidos. El nuevo imperio dictamina unas reglas del juego que pretenden preservar un orden socioeconómico,

ideológico, y por lo tanto cultural, que garantice sus propios valores. Esto conlleva en su seno un hostigamiento a veces brutal a las libertades básicas del ser humano. La reacción a todo esto es lo que se conoce como la locura de los 60, cuando gran parte del mundo civilizado creyó estar ante la verdadera aparición de "un hombre nuevo".

El movimiento hippie, las luchas de las mujeres, de los negros, de los estudiantes, la guerra de Vietnam, las guerrillas latinoamericanas, etc., todos estos fenómenos parecieran haber sido partes de una fuerza colectiva que logró resquebrajar el orden mundial y los cimientos del imperio, obligándolo a reconsiderar sus formas de funcionamiento. Es dentro de este ambiente que ocurre una revolución cultural paralela a aquella de los años 20 y donde tenemos el segundo momento importante para la evolución de la danza moderna y que da pie luego al nuevo terreno: la danza posmoderna.

Esta vez los aportes más importantes ocurren en Estados Unidos ya que el movimiento dancístico alemán se fragmentó durante la Segunda Guerra Mundial y la mayoría de sus artistas tuvieron que huir del régimen nazi.

Es en este ambiente de los 60 donde surgen grupos como el Judson Group en Nueva York, que causa una verdadera revolución de la danza. Muchos de sus integrantes habían sido alumnos de Cunningham, y empezaron a realizar una ruptura total con todo lo visto hasta entonces, integrando nuevas técnicas de danza, de no técnicas, elementos multimedia, improvisación, improvisación de contacto, música en escena, la palabra, utilizando espacios no convencionales, integrando al público, etc. Proposiciones de este tipo signan la necesidad expresiva de una nueva generación, que sintiendo que las tendencias que alguna vez fueron revolucionarias de alguna manera se habían cosificado, y cabalgando en el espíritu de ruptura de los tiempos se propusieron atreverse hasta los límites más extremos del arte escénico. Trisha Brown, Meredith Monk, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Deborah Hay, son algunos de los nombres que se inscriben en este momento importantísimo en la historia de la danza contemporánea. Es en esta época que técnicas provenientes de los últimos experimentos teatrales, como el de Grotowsky

en Polonia o el Butoh japonés, se dejan también hacer sentir en el mundo de la danza.

A partir de este momento se abre para la danza contemporánea una infinita variedad de posibilidades, que dan la impresión de que un porvenir creativo maravilloso e impredecible está próximo a ser realidad. Y en verdad hay algunos que, como Pina Baush, logran aportar a la danza un capítulo de altísima factura artística y un avance importante en la evolución del llamado danza-teatro, gracias justamente a su capacidad para integrar a sus raíces expresionistas los aportes nuevos que están para ese momento en boga en Nueva York, en donde los bailarines ya se liberan de la rigidez corporal de las escuelas anteriores y se forman con técnicas más holísticas, fluidas y naturales

Este sentido, esta dinámica determina mucho lo que va a suceder hasta la década de los 80. Ya el universo de la danza tiene abierto ante sí la posibilidad de integrar a sus procesos casi cualquier cosa. Todo está permitido, tanto a nivel de la formación técnica, como a nivel de la expresión artística. Esta dinámica de apertura e integración va logrando por un lado la aparición de un tipo de intérprete capaz de contactar tanto con sus universos más profundos y espirituales, como con un abanico de posibilidades del movimiento casi infinito a su nivel cinético; por otro lado, ha permitido una libertad creativa sin precedentes a los coreógrafos y directores. Este fenómeno en la danza se ha venido conociendo como danza posmoderna, y por algún tiempo se pensó que su campo de acción creativa no tendría límites.

Tenemos que hoy en día la danza contemporánea es una manifestación que ha logrado imponerse en el universo de las manifestaciones artísticas en todo el mundo: está incluida en los pensa de estudio de las escuelas y universidades, en muchas ciudades en el mundo se encuentran centros de danza que ofrecen clases de todas las tendencias, y los teatros de todo el mundo ofrecen constantemente temporadas y festivales dedicados a ella, las tendencias y variaciones se multiplican por donde sea, incluso es ahora la danza la que influye o alimenta otras disciplinas, bien sea artísticas o de terapias y técnicas de meditación.

Se encuentran individuos por todo el mundo trabajando con compromiso y conciencia, absorbiendo la información y los logros de cien años de luchas y actividades, para en la actualidad innovar y aportar a la danza desde sus visiones personales. Es allí donde encontramos el vigor y la vitalidad que ha caracterizado siempre a la danza contemporánea y es desde allí de donde saldrán los aciertos y los avances en el futuro.

Sin embargo, pareciera que al lado de toda esta actividad, ha surgido en el mundo de la danza contemporánea un factor que no podemos calificar sino de paradójico al menos. Es un lugar común decir que la humanidad está viviendo en esta entrada del nuevo milenio una de sus crisis más profundas. Pero, en esta oportunidad, pareciera que el sistema establecido, el llamado *statu quo*, aprendió a restarle eficacia a aquellos intentos que pretenden desestabilizarlo o a ir en su contra a través de rupturas con sus valores. Y quizás el arma más eficaz en este sentido es el poder de la llamada "globalización". Cualquier manifestación de ruptura desestabilizadora encuentra fácilmente un sitio en las estructuras de funcionamiento del sistema. Convirtiéndose de inmediato en artículo de consumo, y de esta manera perdiendo su poder original.

La globalización posee una capacidad inconmensurable para provocar el letargo de las verdaderas energías creativas; dentro de ella existen muchas maneras de provocar la anestesia necesaria para no sentir los malestares, podredumbres espirituales y valores que la acompañan.

Al contrario de lo que hubiésemos podido imaginar, la danza contemporánea a veces parece estar dormida y ser una marioneta cómplice de los tiempos, jugándose su éxito a la carta de la banalidad. Y entendemos por esto la superficialidad de sus planteamientos, la falta de rigor conceptual y de libertad imaginal, la ausencia de un riesgo creativo auténtico, como si ya no hubiese ninguna necesidad real que expresar y se prefiriera el éxito fácil y acomodaticio, que ha ido transformando a la danza en un medio más de entretenimiento y no en la disciplina radical que podría ser.

Para ello disponemos de todo el material, tanto formativo como creativo, que estos cien años de danza contemporánea han aporta-

do al bagaje cultural del hombre contemporáneo. Pero la gran paradoja es que muchas veces este material se utiliza de manera banal, sin compromiso verdadero, ya es una danza que pertenece a la globalización del entretenimiento y no a los valores profundos del alma del hombre, una danza que no pretende romper con nada y por lo tanto es una danza que está negando su esencia de danza, esa esencia revolucionaria que le dio nacimiento y que fundamentó sus posibilidades expresivas.

Nos queda la duda de si este fenómeno es consciente o inconsciente, pero en todo caso pareciera ser un acomodo fácil a los tiempos presentes, cuando el público que consume espectáculos pareciera estar reclamando cosas de fácil digestión, que no los someta a las pesadumbres de la reflexión y la conciencia. Quizás estemos ante un nuevo momento histórico en el que la danza contemporánea deba proponerse y proponerle a nuestro mundo moderno –materialista, posmoderno, tecnológico, excesivamente cómodo y que exige un arte cómodo y sin espíritu– la posibilidad de rescatar la esencia de la energía que siempre ha hecho del hombre un ser especial y de la danza contemporánea una disciplina de ruptura para la libertad y la creación.

¿Qué va a suceder de aquí en adelante, quienes estarán dispuestos a defender la integridad del hecho artístico ante los poderes de la seducción del éxito fácil, del *marketing* y de la superficialidad de los tiempos?

Analizando algunos paradigmas en la danza contemporánea

Acerca de los orígenes

Parece difícil romper el paradigma establecido y admitir que los tres teóricos masculinos europeos, François Delsarte (1811-1871), Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) y Rudolf van Laban (1879-1958) son los precursores fundamentales de la danza moderna. A pesar de que en los inicios de este arte sobresalen las creadoras e intérpretes femeninas, es importante anotar que los padres teóricos son estos investigadores científicos del cuerpo y el movimiento.

Dentro de los procesos coreográficos se manipulan constantemente los movimientros corporales, indisociablemente se remueve y altera también la energía, el tiempo y el espacio.

Delsarte, Dalcroze y Laban sistematizaron teorías y prácticas que se relacionan directamente con estos territorios, estableciendo unas bases y unas referencias importantes para los primeros creadores y protagonistas de la danza moderna.

Delsarte fue el primero en investigar acerca de las relaciones entre el pensamiento, el sentimiento y su expresión a través de los gestos corporales (*l'harmonie dynamique*). Dalcroze, inspirado fuertemente por Delsarte, se concentró más en el territorio de los ritmos internos del cuerpo (que surgen en relación con la naturaleza orgánica, el pensamiento y la emoción) y su vinculación con el movimiento y la música; inventó *la gimnasia rítmica*, donde utiliza la música en combinación con ejercicios físicos precisos para sensibilizar y mejorar las facultades neuromuscular y psicomotriz del cuerpo. Finalmente Laban, filósofo, científico y coreógrafo, entendió la potencialidad del cuerpo para transformarse en un vehículo viviente para el arte. Experimentó alrededor de la relación del cuerpo con el espacio externo (*coréutico*), de los distintos tipos de movimiento y direccionalidad posible con el cuerpo (*eukinética*), y de la relación psicofísica de la acción corporal. Dejó, además, el legado de la *notación Laban*: un sistema preciso para escribir partituras de movimientos corporales y de coreografías.

Aunque estos hombres fueron los primeros en analizar y explicar teórica y conceptualmente la potencialidad de expresión del cuerpo humano, fueron mujeres quienes intuitiva y espontáneamente transformaron estos conceptos (a través de su danza) en verdaderas creaciones de arte vivientes.

Quizás debido a la avasallante maquinaria mediática norteamericana y a tener una expresión artística donde se destaca realmente su nación, no le han dado la importancia ni las merecidas referencias a los aportes sustanciales de estos teóricos europeos. No obstante, es importante precisar que todos los principales protagonistas de la primera fase de la danza moderna, casi sin excepción, Duncan,

Graham, Humphrey, Wigman, Holm, Hawkins, tenían acercamientos (algunos a través de la escuela Denishawn) al trabajo de estos investigadores.

Norteamérica. Meca de la danza moderna

Sin duda son los norteamericanos los que imponen con gran fuerza el nuevo e innovador movimiento de la danza moderna. Quizás este fenómeno se debe a dos factores: primero, por el temperamento de los norteamericanos y, en segundo lugar, por la especial coyuntura que ocurre en el mundo en estos momentos.

Evidentemente, los norteamericanos corrieron con la suerte de que, debido a las dos guerras mundiales, se frustrara el increíble desarrollo cultural que estaba ocurriendo en Europa y muchos artistas e intelectuales emigraran a Estados Unidos. Ellos indudablemente enriquecieron y se integraron al desarrollo cultural de este país, aportando sus particularidades espirituales y sus profundos conocimientos. Su integración a una sociedad en pleno desarrollo, enriqueció y ayudó a sentar unas bases culturales e intelectuales importantes.

Quizás otro factor determinante, y que influyó en la manera en que esa nación explora en el cuerpo y el movimiento, es el hecho de que su danza se desarrolla y se expresa igual que su sociedad, en donde los territorios del espíritu y las acciones están intrínsecamente relacionados con los de la máquina y el pragmatismo; los norteamericanos analizan y liberan el cuerpo a su nivel kinestésico, logrando maximizar su potencial físico-energético, trabajan de manera muy práctica, avanzan volviendo corpóreos las nuevas dinámicas e impulsos del entorno, sin tantas ataduras, tradiciones restrictivas o peso ideológico como en otras naciones.

Planteamientos intelectuales, conceptuales y filosóficos de los pioneros de la danza expresionista.

En la primera etapa de la danza expresionista los principales creadores son Laban, Mary Wigman y Kurt Joos, y en la segunda (neoexpresionismo) algunos de sus creadores incluyen a Gerhard Bohner, Hans Kresnick, Pina Bausch, Reinhild Hoffman y Susana Linke.

La danza expresionista se centra esencialmente alrededor del individuo, en cómo se relaciona con su universo, explora fuertemente en sus espacios psíquicos y emocionales y en los factores sociopolíticos y filosóficos de sus entornos.

Laban proporciona las bases conceptuales, científicas y filosóficas de este movimiento, pero es en manos de sus alumnos Wigman y Joos que estas teorías se transforman en métodos pedagógicos y lenguajes coreográficos precisos para la danza expresionista.

Ambos creadores, diferenciándose de los norteamericanos, incorporaron la improvisación (legado heredado de Laban) como elemento fundamental en los métodos pedagógicos para formar intérpretes. Pero existen también grandes diferencias entre ellos: Wigman promueve el concepto de la no codificación de la danza, considera que cada proceso creativo debe elaborar su particular técnica y estética corporal según las ideas propuestas; mientras Joos incorpora y utiliza el ballet clásico de manera permanente dentro de los entrenamientos de sus intérpretes y en la elaboración de su particular estilo coreográfico. Así, su lenguaje es fuertemente influenciado por el ballet y es más formal que el de Wigman, en donde las estéticas están repletas de fuerzas y energías mucho más realistas.

Mary Wigman (1886-1973)

En la época entre las dos guerras mundiales, con el fin de renovar la nación, tanto en lo espiritual como en lo físico, el gobierno alemán promueve y organiza actividades atléticas y de expresión corporal por todo el país. Durante este período, y dentro de una escuela de gimnasia rítmica (Dalcroze), Mary Wigman descubre y se apasiona por el arte del movimiento. Sin embargo se cansa de los métodos de Dalcroze debido a la excesiva dependencia del cuerpo para moverse en función de la música. En Laban encuentra su gran mentor y trabajó a su lado entre 1913 y 1918.

Influenciada también por los grandes movimientos culturales y filosóficos de la época, y muy especialmente por los movimientos expresionistas del arte moderno, “Die Brucke” (1905) en Dresden y “Die Blaue Raiter” (1911) en Munich, Mary Wigman surge como

la gran creadora, solista (*Danza de la bruja, 1914*) y maestra de la danza expresionista (fundando su escuela en Dresden en 1920), su legado se extiende en los años 30 a Estados Unidos cuando su alumno Hanya Holm establece en Nueva York una escuela basada en sus principios.

Espacios internos y espacios externos

Existen grandes diferencias entre la danza de Wigman y la danza norteamericana, los elementos "espacio" y "emoción "son concebidos y manejados de manera muy distinta. Considero que estas diferencias surgen directamente relacionadas con los factores socio-político-históricos de ambos países. En las obras de Wigman el espacio es muchas veces protagonista, activo y antagónico, ejerciendo enorme presión contra el cuerpo; para Wigman el poder plasmar su mundo interior tiene que imponerse en un espacio que es resistente e impositivo; por contraste, en la danza norteamericana casi nunca vemos este particular conflicto (exceptuando quizás a Martha Graham), en general, los cuerpos parecen desplazarse libremente por todo el espacio, y éste se ve como un elemento pasivo y receptivo frente a su invasión.

Otro factor importante es que Wigman desarrolla y comunica prioritariamente los estados espirituales del *estar*, otorgando igual importancia a las energías internas intangibles y espirituales del cuerpo como a su externa y formal concreción y expresión. Por esto ella se niega a trabajar dentro de lenguajes y códigos previamente definidos. Por contraste, los norteamericanos parecen mucho más involucrados e interesados en la expresión de un *hacer*, en procesos en donde la objetivación físico-corporal de la experiencia es la prioridad. Para Wigman la subjetivación de la experiencia es la base de sus coreografías, y para los norteamericanos es la objetivación. Esto se refleja claramente en el hecho de que en su mayoría los creadores norteamericanos de la primera etapa elaboraban vocabularios específicos, codificando signos corporales precisos, luego con base en éstos conscientemente intentaban comunicar sus estados espirituales e ideas. Los signos físicos están previamente definidos, luego se

les reordena y les impregnan el sentido y la intención interior. Con Wigman es al revés: los signos físicos surgen como resultado de la emoción interna del cuerpo. Aquí se ve claramente que en Wigman el contenido subjetivo, interno e intangible de los sentimientos es lo que predomina y con los norteamericanos es la forma concreta y externa la que es prioritaria.

Un ballet revolucionario

A principios del siglo XX los radicales planteamientos de Les Ballet Ruses en París, dirigido por el empresario visionario Serge Diaghiliev, rompen con el paradigma conservador y fastuoso del ballet clásico y hacen grandes y revolucionarios aportes a las artes escénicas y la danza. Pensamos que esta energía, coraje y creatividad que surgen dentro de esta compañía representan un hecho muy aislado en la historia del ballet clásico y especulamos que la condición de exiliados políticos de los artistas y del director ayudó sustancialmente a impulsar de esta manera tan radical los proyectos.

Diaghiliev era el genio detrás de este proyecto, uniendo grandes artistas como Stravinsky, Picasso, Baskt, creando espectáculos integrales donde todos los elementos, la música, escenografia, vestuario, y el movimiento era de gran innovación y totalmente representativos de la nueva libertad expresiva de los tiempos.

Es dentro de este entorno donde el bailarín ruso Vaslav Nijinsky manifiesta su genialidad como intérprete y, a nivel coreográfico, donde él y su hermana Nijinska inventan "ballets modernos", que rompen por completo con el lenguaje tradicional del ballet. Estos creadores introducen signos y estéticas corporales arraigados en la tierra y la gravedad, que parecen pertenecer más a territorios corporales de la danza moderna que al ballet: *L'apres midi dune faune* (1912); *La consagración de la primavera* (1913); *Les Noces* (1923).

Sobre el legado de los métodos de enseñanza dentro de la danza contemporánea…

El concepto que se propone la escuela alemana, de la no codificación de técnicas y estilos de danza, demuestra un intento de ser

muy fiel al espíritu radical, individualista y originario de nuestro arte.

Quizás es un hecho aislado el que se hayan perpetuado las técnicas codificadas de Graham y Limón; además, realmente dudo de si a estos creadores les importara el que trascendieran o no sus técnicas. Éstas surgieron como resultado de las investigaciones y necesidades coreográficas de sus creadores, transformándose constantemente.

Estas técnicas nos son útiles para tener referencias históricas y vivencias precisas para el desarrollo del cuerpo, pero creo que es un error pensar que sean las únicas técnicas formativas importantes que existieron en esta primera etapa de la danza moderna.

En Norteamérica, como en todas partes, generalmente los creadores y los intérpretes son los mejores maestros y formadores. Planteando metodologías y procesos a sus intérpretes y alumnos, fieles y coherentes a sus propias búsquedas, investigaciones y vivencias creativas. Muchas veces no codifican los resultados porque son procesos que se transforman y varían continuamente.

Leemos acerca de los territorios formativos y exploratorios de Mary Wigman, Doris Humphrey, Erick Hawkins y Anna Halprin y reconocemos que eran grandes maestros de la danza, pero su legado, siendo más abstracto (sobre territorios de lo sensitivo, lo energético y la creatividad de los alumnos) y no un producto inmediatamente verificable visualmente, es menos conocido.

Una vez más cometemos el error de pensar que en el legado codificado y visible existe el mayor valor. En nuestra danza lo mejor que existió y que existe se esfuma rápidamente, llevado por el aire y los tiempos, para luego resurgir y trascender a través de los nuevos cuerpos, signos y rituales que descubren las nuevas generaciones de creadores, intérpretes e investigadores.

Acerca de los precursores de la danza posmoderna

En términos generales sabemos que los norteamericanos Merce Cunningham y John Cage (compositor) son dos personajes que influencian e impulsan el importante movimiento de la danza posmoderna. No obstante, es importante entender que estas figuras estuvieron fuertemente influenciadas por las enseñanzas de los ar-

tistas exiliados pertenecientes a los revolucionarios movimientos performáticos del arte moderno europeo entre los años 1909-1935 (futuristas, dadaístas, surrealistas, bauhaus).

Estos artistas europeos plantean territorios radicales con el cuerpo dentro de las artes escénicas durante los años 30 en Europa; y a través de sus enseñanzas en el Black Mountain College en North Carolina son ellos los primeros responsables de establecer estos territorios innovadores del performance, los cuales son fundamentales para el desarrollo de la danza posmoderna en Estados Unidos.

Hallazgos del cuerpo revolucionario posmoderno norteamericano. Sueños de una expresión zen norteamericana

Diferente a la danza moderna norteamericana, en donde el movimiento era usualmente manipulado en función de expresar ideas y emociones específicas de los creadores, en la danza posmoderna en Norteamérica el enfoque está en el movimiento mismo, éste es ahora el principal sujeto y objeto de las exploraciones.

Investigan sobre las posibilidades y potencial del movimiento, emergiendo así nuevos enfoques en relación con el rol de la conciencia en el cuerpo. El cuerpo en movimiento ya no solamente *representa* ideas, sino que *es la idea*. Obviamente esto es un importante cambio, una visión más holística del cuerpo y el movimiento.

Estas tendencias son fuertemente influenciadas por el pensamiento oriental. Laban, Anna Halprin, Erick Hawkins y Cunningham se habían adelantado conceptual y filosóficamente a estas tendencias, pero fue la generación de los 60 la que logró ponerlos en práctica.

Cuando los impulsores de la nueva danza proponen la importancia de suprimir o subordinar estados emocionales y psíquicos negativos, su intención era evidentemente lograr rescatar y estimular los sentidos kinestésicos y naturales en el cuerpo, sentidos que en nuestras tradiciones y culturas predominantes han sido brutalmente obviados, desvalorizados o marginados (dentro de la tradición de la danza africana y la oriental, el aislamiento, la fragmentación y el diálogo entre las distintas partes del cuerpo están siempre presentes).

Cuando llega este concepto a la danza contemporánea en Norteamérica se revolucionaron no solamente las propuestas coreográficas, sino también las posibilidades de entrenamiento para el intérprete. Es en esa época cuando se incorporan a los entrenamientos elementos de las técnicas orientales y terapéuticas, proponiéndose métodos más naturales y orgánicos, en donde el cuerpo es concebido de manera mucho más receptiva y no solamente impositiva.

El intérprete ahora no solamente es capaz de ejecutar e imitar los movimientos de los demás, sino debe saber también relajarse, recibir y dejar fluir conscientemente sus energías naturales, conectándose con sus verdaderos impulsos y su creatividad.

Ahora bien, estas tendencias contribuyen al desarrollo de una nueva conceptuación del cuerpo en donde el "movimiento por el movimiento" se pone muy en boga. Estos conceptos revolucionan y amplifican las posibilidades de las expresiones en la danza; no obstante, en manos de algunos creadores estas ideas se traducen en expresiones corporales más mecánicas que vitalizadas. En general, la sociedad norteamericana es excesivamente pragmática y es común que ciertas energías corporales instintivas y sutiles se vayan aniquilando, aunque el creador movilice los cuerpos quizás frenéticamente en la búsqueda de comunicar energías naturales que residan en la anatomía, a veces, debido a los procesos extremos de condicionamiento sociocultural, se hace imposible trastocar estas energías, dando como resultado expresiones desvitalizadas, más aeróbicas que artísticas.

Como en todas las tendencias, existen dicotomías entre teorías y prácticas, hay individuos que logran internalizar los conceptos para moverse con gran naturalidad y fluidez y hay otros que sólo mueven su estructura corporal externa, no logrando movilizar sus energías internas, resultando en expresiones excesivamente mecánicas y muertas.

Es posible dominar físicamente todas las tendencias y técnicas y no comunicar nada, como es posible no dominar ninguna técnica y comunicar corporalmente de manera extraordinaria. Es posible que algunas estrategias tengan resonancia para un creador y un colectivo de personas en un lugar y una época precisos y luego no logren satis-

facerles, o también que existan coreografías que tengan resonancia en todo el mundo y en todas las distintas épocas históricas.

Más sobre formas y contenidos y los tiempos históricos

En los casos de Trisha Brown y Twyla Tharp, vemos cómo durante cierta época bailaban dentro de tendencias formales de la danza moderna, luego vemos que ambas rechazan radicalmente este concepto en donde las estéticas se codifican y delimitan basándose en preferencias individuales de los distintos creadores, rechazando también el concepto de que el cuerpo es esencialmente vehículo y representativo de estados emocionales o ideas intelectuales.

Ellas proponen nuevas estrategias que promueven la investigación del “movimiento por el movimiento”, en donde el cuerpo en su accionar cotidiano es sujeto y objeto de las investigaciones, donde las acciones realizadas deben ser naturales y no requerían un virtuosismo especial. Trabajaban en pro de métodos que liberaran los cuerpos de las tensiones intrínsecas en las viejas técnicas de Graham, Limón y Cunningham.

Afines con el tono ideológico de la época promueven estrategias democráticas e incluyentes, no obstante vemos cómo algunos años después estas mismas mujeres, basándose en sus hallazgos de los años 60, van elaborando lenguajes altamente técnicos, codificados, virtuosos y personales.

Doy este ejemplo para acabar con el mito y concepto de que una tendencia es mejor que otra; considero que todas las tendencias son válidas en la medida en que los protagonistas involucrados logren movilizar y comunicar su verdad interior.

En la danza como en la vida, personalmente creo que las formas y contextos en donde nos desenvolvemos son útiles solamente en la medida en que son acordes y conducidos a que nos proporcionen (cada individuo a su manera) un cierto bienestar y la posibilidad de ampliar nuestro conocimiento.

En la historia de la danza contemporánea este principio es fundamental. Todas las innovaciones que han ocurrido en la danza han surgido debido a la inconformidad de alguien en relación con un

contexto o con una estética, para poder abandonarla se vieron en la necesidad de inventar una nueva propuesta.

Como comentaban los artistas pioneros del expresionismo de Der Blaue Reiter, el contenido interior de las obras de arte no solamente surge de las necesidades individuales, sino también de una energía y necesidad colectivas que generan los espacios y los tiempos históricos.

Quizás dentro de la primera revolución de la danza moderna a principio del siglo XX, los innovadores creadores de la danza intentaban dar lecciones radicales, sorprendentes y necesarias a la sociedad en donde vivían. Durante la segunda revolución de la danza posmoderna en los años 60, quizás ocurre a la inversa: la sociedad de ese momento es la que otorga radicales lecciones e información a los protagonistas de la danza. Como se sabe, gran parte de la juventud de los años 60 en Norteamérica y Europa intentaba cambiar los paradigmas sociales y políticos previamente establecidos en el mundo, con la ayuda a veces de alucinógenos y otros estimulantes naturales y químicos, durante una década se atrevieron a imaginar y plantearse maneras alternativas de ver la vida.

Dentro de estos planteamientos surgieron nuevas maneras de abordar y concebir el cuerpo. Dentro de los bailes sociales de la época surgen tendencias y expresiones que permean y transforman por siempre el territorio de la danza contemporánea. En los conciertos de *rock* y los *happenings* los cuerpos improvisaban y se tocaban libre y abiertamente. Con eslóganes como "make love not war", los cuerpos se relajaban, se abrían entre sí, surgiendo un gran sentido de comunidad. Es fácil ver cómo estas tendencias influyeron en la danza posmoderna y es entendible que surjan en estos momentos, añadiendo al bagaje histórico de la danza contemporánea técnicas como la improvisación, improvisación de contacto, técnicas de soltura, y el *body mind centring*.

En el caso de Paxton, fundador de la improvisación de contacto, incorpora a la danza posibilidades de exploraciones táctiles y sensoriales nuevas, estrategias en donde se puede generar, recibir e interrelacionar física y socialmente con todos, independientemente de su clase o estatus económico. Estas prácticas, que cultivan un cuerpo

fuertemente democrático, confrontan la ideología del sueño americano, del individualismo, del hedonismo y del capitalismo autocrático.

Estos hallazgos han transformado e influido profundamente todos los territorios de la danza contemporánea en la actualidad.

Sobre la impermanencia y la transformación

Lo que es una característica esencial dentro del territorio de la danza contemporánea es la violenta e irreverente actitud de sus protagonistas frente a "la tradición". Nuestros héroes de la danza son aquellos que de manera fulminante decidieron romper con las tradiciones corporales heredadas, para plasmar universos corporales opuestos y particulares.

Quizás la idea en sí no era nada original, considerando que, en los tiempos cuando nace la danza moderna, la ruptura radical de la representación fiel de la realidad y las interpretaciones subjetivas en las artes era algo de moda.

A diferencia de las otras artes, que llegaron a este estado radical sólo después de vivir épocas estancadas y agobiadas por las academias y las tradiciones redundantes, la danza moderna nace sobre territorios inéditos, peleando de entrada por su individualidad, nunca estuvo encadenada, nunca estuvo conforme. Esta rebeldía es intrínseca a sus orígenes.

Podemos entender entonces que la tradición en la danza moderna sea un elemento esencial… esencial para poder acabar con ella.

También ocurre que los más importantes instantes de nuestra danza quedan en el aire. El momento más trascendental de nuestro arte es cuando ocurre esa particular interacción del organismo vivo con el signo corporal específico, causando energías invisibles e intangibles que corren por el cuerpo, dando a las formas físicas visibles una dimensión extraordinaria e irrepetible en el tiempo y el espacio.

Podemos solamente especular sobre aquellos primeros espectáculos de Graham, Duncan, Wigman o Fuller. Las torpes películas

de la época o las fotos borrosas no pueden regresarnos a estos instantes intangibles y efímeros que dieron nacimiento a nuestra danza moderna.

Las obras pictóricas y literarias permanecen intransmutables en el tiempo. Los nuevos protagonistas dentro de estas artes tienen referencias concretas en que inspirarse, pelearse y refugiarse.

Nuestro mejor legado reside en los momentos cuando se ofrecen los cuerpos a los rituales inéditos, en búsqueda de la trascendencia de instantes en donde se siente fluir por las venas las energías esenciales e intemporales de los hombres.

Cuando retomamos las formas corporales inventadas por otros, entendemos que el trazo espiritual y energético se ha esfumado. Cada intérprete buscará una nueva alquimia para revitalizar las formas. Inevitablemente hay una transformación.

Hay tendencias en la danza (la improvisación, improvisación de contacto) donde los creadores intentan no repetir nunca las formas, trabajan en búsqueda permanente de nuevos signos corporales vitales para cada nuevo instante. La impermanencia y la transmutación son las únicas constantes de nuestro oficio.

Quizás este afán de investigar en búsqueda de los signos que más les correspondan en los distintos momentos de la vida explica un poco estas características de nómada, huérfano y gitano que tienen los bailarines de danza contemporánea. Buscando eternamente la clase donde puedan sentirse más plenamente y a los coreógrafos que les puedan revelar los secretos intrínsecos de sus cuerpos.

En nuestra danza vivimos nuestras tradiciones a diario, las clases que tomamos y que dictamos incorporan elementos de las investigaciones diversas de nuestros predecesores, pero quizás fiel al espíritu esencial de nuestra arte, en términos generales, nos negamos a hacer "la" Academia y sistematizar de manera dogmática las técnicas.

La danza contemporánea, como el arte moderno en general, defiende su derecho a cuestionarse y expresarse de cualquier manera que crea pertinente, según los contextos, tiempos y actitudes particulares de sus protagonistas.

Las formas en la creación y en las técnicas corresponden a las necesidades de los artistas. Existirán mientras los espíritus vivos tengan interés en habitarlas y se esfumarán o transformarán cuando no. Nuestro arte, como todo arte, busca interpretar y comunicar acerca de la existencia, pero siendo el cuerpo humano el instrumento las expresiones dependen de la interpretación y la interacción del cuerpo vivo. Ningún momento puede quedar completamente preservado en los tiempos.

Somos instrumentos vivientes del arte. Nuestras únicas tradiciones son las de la transformación y la desaparición. Los cuerpos, espíritus y obras se transforman con el paso del tiempo. Nuestra danza vive y vibra con plenitud en el presente, reflejando las energías vitales de los hombres y su tiempo.

Acerca de lo femenino y lo masculino en la danza contemporánea en Venezuela

> Las mujeres nacen con la habilidad para vivir la parte ilógica de la realidad y son como consecuencia capaces de encarnar el lado ilógico de la danza. Si imaginamos que el cuerpo del hombre se organiza alrededor de un centro entonces el de la mujer se abre hacia afuera en el acto de esparcir semillas (trad. propia)[1].

El hombre nace dentro del cuerpo de una mujer, luego él se independiza de ella y busca sustentarse solo; la mujer concibe, contiene y eventualmente expulsa al hombre de su cuerpo. Dentro de la memoria intrínseca de ambos sexos existe no solamente el recuerdo del otro, sino el conocimiento vivido del tiempo cuando existía la completa compenetración física y psíquica entre ambos. El recuerdo de la no separación.

> En realidad, cada individuo es psicológicamente híbrido[2].

Jung considera que en la mujer predominan los principios de lo femenino en su mundo consciente y de lo masculino en su mundo

[1] Tatsumi Hijikata citado por Viala, Masson-Sekine (1988), *Butoh. Shades of Darkness*. Japón: Shufunotomo Co. Ltd., p. 84.

[2] E. Neumann citado por F. Rísquez (1993), *Dioses, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A., p. 70.

inconsciente y que dentro de los hombres sucede a la inversa. Según él, dentro de los procesos de maduración e individuación es importante integrar y armonizar ambos aspectos de esta naturaleza: el *logos* o la parte masculina y el *mythos,* la parte femenina. Para la creación artística, considera fundamental lograr comunicar elementos del inconsciente a través de estrategias elaboradas desde la mente consciente.

> El anhelo insatisfecho del artista agarra la imagen primordial desde el inconsciente, lo que es necesario para compensar las carencias y la unidimensionalidad del presente (…) La eleva del inconsciente profundo relacionándola con valores conscientes, trasformándola así para que la acepten las mentes de sus contemporáneos (trad. propia)[3].

El hecho de que la danza contemporánea esté basada y celebre continuamente aspectos de la vida normalmente subordinados dentro de la cultura occidental nos ayuda a entender por qué los principios femeninos y las mujeres en particular juegan un papel tan importante dentro de ella.

A primera vista en Venezuela pareciera que este paradigma se altera. En el legado y la supervivencia de las escuelas de danza parecen que predominan las escuelas dirigidas por hombres y construidas más sobre principios masculinos que femeninos (Perpetuación de métodos de enseñanza basados más en la codificación, sistematización y repetición de signos físicos que en la experimentación y transformación de los mismos).

Las escuelas de José Ledezma y Juan Monzón son fuertes legados, que hoy en día siguen activos y fieles a sus principios iniciales, diseñados hace más de treinta años. A la vez, vemos que estos hombres se formaron en la década de los 50 dentro de una escuela dirigida también por una figura masculina, el primer coreógrafo pionero de la danza moderna en Venezuela, el mexicano Grishka Holguín.

---

3 C.J. Jung (1971). *The Spirit in Man Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, p. 82.

Otras escuelas que han logrado sobreponerse y sobrevivir las cambiantes políticas culturales estatales por más de veinte años son las de Coreoarte, fundada por Carlos Orta, Fundadanza por Rodolfo Varela en Cumaná y Yuxtadanza por Jorge Esteves en Punto Fijo. Las únicas mujeres que han podido mantener y dirigir infraestructuras físicas estables para fines formativos de la danza durante varias décadas son Mireya Tamayo en Mérida y Marisol Ferrari en Maracaibo y es importante anotar que dentro de sus metodologías de enseñanza también predominan estrategias basadas en lo masculino.

En Caracas, los directores de Danzahoy han mantenido su escuela basándose esencialmente en la perpetuación de las técnicas codificadas de Graham y Limón, y en variaciones elaboradas desde esta misma base.

Los fundadores y principales protagonistas de la enseñanza de técnicas en el Iudanza de Caracas (primera institución inserta formalmente dentro del Ministerio de Educación) son también del género masculino: Luis Viana, Rafael González y Leyson Ponce.

Interesante anotar igualmente que la mayoría de las féminas pioneras de las primeras generaciones han abandonado la danza o se han ido del país, igualmente que Acción Colectiva y Contradanza, que han diseñado sus laboratorios formativos en estrategias más experimentales y cambiantes, no logran mantener infraestructuras físicas estables.

> En la historia de la formación de la conciencia del hombre se pasa de un inconsciente primitivo, primario, caótico, oscuro, húmedo, creativo y continente a un estadio predominante masculino con la reflexión, y, por último, el conjunto de reflexiones que llamamos razonamiento hace aparecer la conciencia que es clara, luminosa, razonable y masculina[4].

4 F. Rísquez (1983). Aproximación a la feminidad. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A., p. 195.

> El héroe masculino es aquel que (…) ataca con movimiento lógico, veloz y razonable, saliendo de nuevo de la cueva penumbrosa de la feminidad[5].

> (…) tenemos una presencia masculina de acción, de pensamiento y nuestro instrumento es la lógica[6].

Ahora bien, considerando que la danza contemporánea supuestamente surge de manera radical para rescatar, remover y celebrar ambos aspectos de la naturaleza humana sin discriminar (lo femenino y lo masculino), y además que hay siempre muchísimas más bailarinas que bailarines en cualquier momento de la historia de la danza, parece interesante reflejar por qué los hombres han proliferado más que las mujeres en la creación de métodos codificados y en la insistencia y defensa de estrategias e infraestructuras físicas en donde lograr su aplicación, por lo menos en Venezuela.

Creo que esto no es casual, sino más bien causal, aunque ciertamente la danza contemporánea irrumpe a principios del siglo XX como un campo abierto donde por primera vez a nivel oficial de la alta cultura se abre un espacio en el cual es posible corporizar y comunicarse desde el cuerpo basándose en energías de la no razón, debemos entender que este nuevo paradigma va en contra de un cuerpo que ha estado históricamente cultivado (por mas de dos mil años) con base en una razón que se define y se delimita únicamente por las facultades lógicas objetivas de la mente humana, una razón que ha discriminado sistemáticamente en contra de las energías más indescifrables e intangibles de los cuerpos. Esto nos ayuda a entender por qué en algunos momentos históricos las estrategias e investigaciones en la danza que se inspiran y sustentan en principios femeninos tienen un destino más precario que las que se basan en los principios masculinos.

Además creo importante considerar que la aparente inestabilidad o naturaleza idiosincrática y cambiante de algunas estrategias

5 Ibídem, p. 268.
6 Ibídem, p. 262.

en la danza no son representativas de lo débil y de poco valor, más bien delatan una muy particular fuerza y creatividad… Yo siempre he dudado de que a Martha Graham le importara si su técnica perduraría o no, además es evidente que Doris Humphrey no tenía interés en codificar sistemáticamente una clase técnica de entrenamiento, pero también es evidente que ella ayudó a su gran alumno José Limón a hacerlo, basándose en los principios de ella. Mary Wigman prefería estimular a sus alumnos a conseguir sus propias estéticas y tenía poco interés en colaborar en una escuela dirigida por Kurt Joos, quien decide incluir el ballet clásico en el pénsum para formar intérpretes expresionistas en el Folkwang Hochschule en Alemania.

Energías, receptividad y tiempos históricos

Parece que en la danza contemporánea en Venezuela, especialmente en la primera etapa entre 1948 hasta 1970, las féminas, en términos generales, difieren de los hombres en que trabajan en función de desarrollar estrategias que transforman constantemente, en donde el escuchar y reaccionar desde el cuerpo íntimo es más importante que la elaboración de signos físicos, entrenamientos e infraestructuras fijos. Los espacios de las mujeres en Venezuela en estos momentos son más idiosincráticos, vulnerables y cambiantes que el de los hombres, no obstante, y quizás debido a esto, proporcionan contenidos y aportes fundamentales al movimiento.

Vemos cómo las creadoras de esta época aportan lenguajes e investigaciones corporales contenedoras de gran riqueza, autenticidad e innovación al panorama de la danza nacional. Dentro de la primera generación, durante los años 60, Sonia Sanoja irrumpe en el espacio con símbolos visuales escénicos y un lenguaje corporal que surge arraigado en la gran madre tierra, comunicando energías primordiales e instintivas de los espacios y la especie. Sanoja causó gran impacto, posteriormente cesa de bailar o de enseñar danza pero crea otro gran legado de valor poético y literario a través de sus libros *A través de la danza* y *Bajo el signo de la danza*. Graciela Henríquez es otra creadora que surge a principios de los 70, dejando un muy

particular legado: inspirada por las costumbres, supersticiones y gestos cotidianos de los seres, crea un lenguaje lleno de vitalidad, caos, humor e irreverencia. Henríquez abandona Venezuela para continuar su carrera en México.

También en los años 70, Norah Parisi y Hercilia López corporizan la inconformidad y las energías radicales de los momentos, liberando y abriendo nuevos caminos de investigaciones, incorporando a la danza otras artes como el performance y el teatro y muy especialmente unas energías intelectuales confrontacionales y contestatarias (ambas estudiaron con Nikolais en Nueva York, adquiriendo métodos de improvisación y análisis del movimiento heredado de Wigman vía Holm, maestra de Nikolais). Parisi eventualmente deja Venezuela para vivir en Estados Unidos, López sigue trabajando en Caracas, pero se ha mantenido esencialmente al margen del movimiento desarrollado posteriormente.

En el campo masculino durante estas primeras décadas, Grishka Holguín desarrolla obras influenciadas por Martha Graham y sus experiencias formativas en el oeste de Estados Unidos (Lester Horton) en los años 40. José Ledezma y Juan Monzón desarrollan técnicas de enseñanza y lenguajes coreográficos fuertemente influenciados por los conceptos y prácticas de Merce Cunningham en donde la exploración kinestésica y la incesante compenetración y juego con los espacios externos es la prioridad.

Paradójicamente, en esta época en el campo del ballet clásico el coreógrafo venezolano Vicente Nebrada logra exaltar una característica fundamental de lo femenino: la fluidez. Con su muy particular manejo e interpretación de la técnica del ballet clásico parece materializar el fluir intangible e incesante de las energías y los cuerpos.

Los años 80

En la década de los 80 y a principios de los 90 parece que el ambiente caraqueño es más propicio a los principios femeninos y los paradigmas dentro de la danza contemporánea cambian. Las fuerzas de lo masculino y lo femenino parecen correr más democráticamente por las células de los protagonistas, independientemente de

su sexo, y el entorno y público en general abrazan los aportes sin discriminación.

Carlos Orta (ex bailarín de Pina Baush y José Limón) aporta una especial organicidad, elegancia y humanismo; las hermanas Urdaneta y Jacques Broquet elaboran creaciones fundamentadas en Graham y Limón pero transformadas para tener más pertenencia a su tiempo y su contexto particular.

Abelardo Gameche, formado con José Ledezma, logra un nuevo vuelo y dinámica energética, aunque basándose en la tierra y el incesante mover, parece casi volar. Mi persona, con influencias del neoexpresionismo y el butoh, confronta con fuerza y violencia el drama, las contradicciones y el dolor intrínseco de los cuerpos y de lo femenino. Luis Viana, con delicadez y sutiles matices corporales, plasma energías oníricas y también de la soledad. David Zambrano y sus compañeros aportan una información lúdica, de gran soltura, libertad y juego físico, representativa del mundo de los improvisadores neoyorquinos.

Es durante estos años cuando se siembran firmemente semillas de todas las tendencias posibles de la danza contemporánea en Venezuela.

El movimiento de danza en estos años demostró una gran capacidad receptora, abrazadora de influencias extranjeras y de todas las tendencias, pues no solamente dejó surgir expresiones previamente marginadas, sino que además se brindaron a todos los artistas infraestructuras físicas en donde trabajar y espacios escénicos en donde presentar sus creaciones. Un ambiente y tiempo de inclusión, de escuchar, de sembrar, de transformar y de generar… por lo menos en el ámbito de la danza contemporánea…

Una búsqueda muy particular

Siendo partícipe de un proyecto típico de los años dorados de Venezuela, en donde la riqueza petrolera permeaba hasta los normalmente marginados territorios de la cultura, Hercilia López en 1969 se encontraba con el resto de la compañía del ballet del Inciba (Instituto de Culturas y Bellas Artes) de Venezuela en Nueva York para simplemente aprovechar las actividades dancísticas de esta cuidad.

Allí López decide abandonar definitivamente el ballet clásico y se queda un año estudiando en la escuela de Alwin Nikolais.

Cuando regresa a Venezuela, inspirada por la energía intelectual y anárquica que reinaba a principios de los años 70, crea su Taller de Danza Experimental e inicia estudios en la Escuela de Letras de la UCV. Como trabajo final de un seminario sobre Brecht y Artaud, con la colaboración de la artista conceptual Antonieta Sosa, de unos músicos y de sus estudiantes de danza, presenta, en vez de un ensayo, una especie de performance titulado "Las cosas que nos pasan". Así nace el proyecto de Contradanza. Quizás lo que demarca el trabajo de López desde estos inicios y hasta hoy es su eclecticismo.

Negándose a desarrollar una estética corporal particular o codificar técnicas de formación precisas, Hercilia buscaba en sus primeros proyectos incorporar elementos de los *happenings* y los aportes del renovado teatro físico de la década de los 60 en sus espectáculos (el Living Theatre y el trabajo de Growtosky).

Mientras su ex compañera del ballet Zandra Rodríguez, entonces importante estrella del American Ballet Theatre, accedía a formar parte conjuntamente con el ilustre coreógrafo Vicente Nebrada del proyecto cultural más fastuoso y millonario que Venezuela había jamás concebido (el Ballet Internacional de Caracas), Hercilia creaba espectáculos de calle y en una minivan dirigía excursiones a los campos más remotos de Venezuela en su intento por intercambiar experiencias con los campesinos en sus propios espacios (al estilo del Odin Theatre y las investigaciones teatrales antropológicas).

Durante las décadas de los 70 y 80, Hercilia tenía poco interés o contacto con el creciente movimiento de danza en Caracas. Después de ser invitada al American Dance Festival en 1989, Hercilia reconoce que en Norteamérica se están desarrollando tendencias en la danza contemporánea que a ella le interesan, principalmente las investigaciones en donde el cuerpo está concebido como un objeto de estudio minucioso, en donde sus aspectos anatómicos y fisiológicos son examinados en relación con su potencial expresivo y su capacidad de moverse.

Dentro del marco de los seis Encuentros Internacionales de Creadores, que ella organizó entre1991 y 1998, en los cuales artistas de diferentes disciplinas se reunieron en partes remotas de Venezuela para intercambiar ideas y lenguajes artísticos, vienen al país importantes exponentes de estas nuevas tendencias innovadoras de la danza.

Con la colaboración del Instituto Superior de Danza, estos investigadores y artistas dictan importantes talleres en Caracas, con participación de la creciente comunidad de bailarines de Venezuela. De esta manera, durante esta época, Hercilia por primera vez logra una cierta reconciliación y acercamiento con las otras manifestaciones de la danza contemporánea en Venezuela.

Espíritu contestatario y apasionado, entre encuentros y desencuentros, Hercilia avanza en los caminos del cuerpo y de la vida.

EL VIAJE PARTICULAR DE JULIE BARNSLEY EN TERRITORIOS DE LA DANZA MODERNA Y POSMODERNA Y UN BREVE RECUENTO DE LA ASOCIACIÓN ACCIÓN COLECTIVA ENTRE 1985-2000

A finales de los 70, me encontraba trabajando como intérprete solista en Bremen, Alemania, para los coreógrafos neoexpresionistas Reinhild Hoffman y Gerhard Bohner. Reinhild (continuando el legado de Wigman) trabajaba desde un cuerpo profundamente entregado y movilizado desde sus laberintos e impulsos subconscientes y psicológicos, sus personajes se desarrollaban en ámbitos hostiles y su estética corporal estaba arraigada fuertemente a la tierra. Además, en mucho de sus espectáculos elaboró también el elemento visual con mucha profundidad (puesta en escena y escenografia). Bailé en sus obras *Rouge y Noir* y en *Fünf Tage-Funf Nächte*. Como contraste Gerhard Bohner venía de la vertiente expresionista de Kurt Joos, y en la mayoría de sus obras se sentía fuertemente la influencia del ballet clásico, pero en *Die Dinge en Meine Hand*, en donde trabajé, él estaba ya experimentando con otras maneras de abordar el cuerpo, incluyendo la improvisación.

Mientras estaba en Alemania, recibo una llamada de Adriana Urdaneta. Habíamos estudiado juntas durante cuatro años en el LSCD, London School of Contemporary Dance (o The Place) invitándome a trabajar como maestra de danza contemporánea en el Clada (Centro Latinoamericano de Danza) y como intérprete en la compañía adjunta Danzahoy.

Llegué a Venezuela en enero de 1980 para ser parte del elenco fundador de ambas instituciones. En el Clada dimos clases y talleres basándonos en las técnicas Graham y Limón. (En Londres había tenido experiencia dando clases a adolescentes en el LSCD y haciendo suplencias para Ross Mckim, dando clases en el Royal Ballet School.)

En Caracas, en esa época, no existía ninguna escuela de danza inserta formalmente dentro del sistema educativo. Existían proyectos y escuelas fundadas y dirigidas por creadores/maestros independientes con poco apoyo financiero: el Taller de Danza de Caracas dirigido por José Ledezma basado en la técnica Cunningham; Macrodanza dirigida por Norah Parisi basada en la técnica Nikolais-Lewis; y Contradanza, que investigaba las tendencias experimentales del teatro y de la expresión corporal, dirigida por Hercilia López.

Miyó Vestrini, en *La Revista Cultural* en 1982, comenta que la compañía Danzahoy tenía el propósito de: "Buscar, y encontrar, un lenguaje del movimiento propio del continente (…) y de proyectar la obra artística de los coreógrafos latinoamericanos a nivel regional y mundial". Hizo su debut en julio de 1980 en el teatro Cadafe, presentado obras de Carlos Orta, Noemí Lapzeson, Marcela Aguilar e Ingegard Lonnroth. El elenco estaba formado por Adriana y Luz Urdaneta, Jacques Broquet, Cristian Trouillas (ex bailarín de Pina Bausch) y mi persona. Durante los cuatro años en que formé parte de este proyecto, realizamos numerosas funciones a nivel nacional e internacional. En esa época presentamos obras clásicas de la danza moderna (latinoamericanas y norteamericanas): de Sonia Sanoja, Graciela Henríquez, Ana Sokolow y el clásico *Hechizo nocturno* de Doris Humphrey montada por el ex solista de José Limón, Danny Lewis, nosotros, además, también realizábamos coreografías.

Mi enamoramiento con Venezuela fue instantáneo, sin entender realmente nada de la cultura o naturaleza de donde me encontraba; sentía un increíble bienestar; la energía dinámica y profundamente humanista de los venezolanos me conmovía, los espacios naturales de este país me seducían, además el entorno estaba hambriento por recibir nuestros planteamientos artísticos y pedagógicos.

A principios del año 84 tenía diferencias artísticas insuperables con Danzahoy y dejé la compañía para regresar a Europa. Danzahoy entró como compañía residente del Teatro Teresa Carreño, donde permanecieron por muchos años. Actualmente Adriana continúa como directora artística y Luz y Jacques como directores aso-

ciados. Todos realizan coreografías y Luz se encarga últimamente de la escuela. Como gerente de Danzahoy, Claudia Urdaneta (maestría en Administración y Artes Escénicas, N.Y., fundadora y presidenta de la Red de Presentadores de Arte del Caribe y representante del núcleo Venezuela de la Red de Productores Culturales de Latinoamérica y el Caribe) ha realizado durante estos años un trabajo gerencial importante.

En 1984, ávida de nuevas experiencias en la danza, formé parte de la compañía Mantis, dirigida por Micha Bergese en Londres, un grupo que se dedicaba a mostrar obras de coreógrafos emergentes como Michael Clark, Bill T. Jones, Arnie Zane y Mathew Hawkins. Con este grupo me presenté en Londres y Berlín, pero después de un año sentí la necesidad de regresar a Venezuela, sin entender realmente porqué. (Este país me atrapó desde el primer instante, envolviéndome en su caos, calor y energías que me hacían vibrar y sentirme de una manera inédita.) En 1985 dejo Europa definitivamente.

Carlos Paolillo (periodista, promotor de danza y figura clave en el desarrollo de la danza en Venezuela a partir de los años 80) me invitó a dictar talleres en el Instituto Superior de Danza, institución que en esos momentos estaba bajo su coordinación. También di clases en la escuela de José Ledezma y al grupo Corearte (proyecto de Carlos Orta y Noris Ugueto).

Debido a mi necesidad de investigar dentro de las nuevas técnicas y tendencias emergentes, entre 1985 y 1990 decidí dividir mi tiempo entre Caracas y Nueva York.

En Caracas la idea del primer concierto de Acción Colectiva surgió junto a Diane Noya, bailarina y coreógrafa formada en el Conservatorio de Boston, quien trabajaba dando clases y coreografiando para Corearte. Las dos queríamos bailar y presentar nuestras coreografías en Caracas, además queríamos que Orta presentara trabajos para dar más fuerza y variedad al programa.

Me reuní con él en Nueva York exponiéndole el proyecto y aceptó crear algunas obras con la condición de que dentro de una de ellas participaran como invitados especiales los bailarines de su grupo Coreoarte.

Teníamos claro que el concierto debía ser experimental, en búsqueda de lenguajes que rompieran y se liberaran de las tendencias formalistas y mecánicas, orientado a estéticas corporales que comunicaran energías y preocupaciones profundamente humanistas.

Entretanto, en Nueva York, contacté a Luis Viana que estaba a punto de regresar a Caracas después de completar dos años de estudios de danza. Lo invité a participar como bailarín en el proyecto, y en Caracas logramos que Javier de Frutos, Luis Armando Castillo y Gordon Leath entraran como bailarines para completar el elenco. Quizás lo interesante fue que no tuvimos ningún apoyo financiero: todos trabajábamos gratis.

Carlos Paolillo nos apoyó fuertemente desde los inicios, otorgándonos espacio en el Instituto Superior de Danza y ayudándonos a nivel de la prensa. Alirio Palacios diseñó el programa de mano y uno de los vestuarios, logrando además que nuestro debut fuera en la sala José Félix Ribas del complejo Cultural Teresa Carreño.

En noviembre de 1985 realizábamos el primer concierto de Acción Colectiva, presentando obras de Carlos Orta, Diane Noya y mi persona. "Acción Colectiva en la Sala José Félix Ribas ofrece un esfuerzo investigativo, renovador y refrescante."[1]

En 1986, por razones personales Diane regresa a vivir en Boston y Carlos Orta sale del proyecto, entonces decido viajar a Nueva York.

Como siempre mi pasión irreprimible y mi deseo de estar en Caracas me inspiraron para la aventura de organizar otro proyecto de Acción Colectiva. Esta vez contacté a David Zambrano, un bailarín-creador venezolano, importante protagonista en aquellos momentos del movimiento de improvisadores en boga en Nueva York y a otra compañera de proyectos, en esta misma ciudad, la bailarina griega Maria Anthimidou. Conjuntamente con Luis Viana, en 1987, los cuatro armamos el segundo espectáculo de Acción Colectiva en la sala Cadafe de Caracas. (Ésta fue la primera vez que David presentaba su trabajo en Venezuela.) Este concierto incluyó obras de Zambrano, Viana y mi persona.

---

[1] N. Ochoa (1985). "Acción Colectiva en la Sala José Félix Ribas", *Criticarte*.

Hasta 1990 Acción Colectiva mantuvo este dinamismo, funcionando como una plataforma de creadores e intérpretes itinerantes y eclécticos. Generalmente, en el Instituto Superior de Danza, dictábamos talleres y creábamos las obras en cuatro meses, los invitados internacionales se quedaban en mi casa, luego yo regresaba a Nueva York o a Europa para trabajar en otros proyectos.

En Nueva York, aprovechaba las extraordinarias investigaciones que hacían los maestros y artistas norteamericanos en los territorios científicos del movimiento y del cuerpo dentro del paradigma de la danza posmoderna. Concebían el cuerpo como una gran máquina de movimiento, indagando acerca de sus posibilidades y potencialidades en relación con los aspectos físicos, biomecánicos, anatómicos y fisiológicos con gran profundidad y libertad.

Los europeos estaban más preocupados por los aspectos filosóficos e ideológicos, en el *porqué* moverse y el *qué* decir, no dándole tanta importancia como los norteamericanos al concepto del *movimiento por el movimiento.* Yo quería liberar, fortalecer y concienciar mi cuerpo a todo nivel y Nueva York me proporcionó nuevas y grandes herramientas.

Durante el período entre 1985-1990, tuve muchas experiencias dentro de las tendencias posmodernas en Nueva York. (El término entendido aquí en su contexto histórico y multidimensional y no delimitado a una sola tendencia.) Talleres y clases con Nina Weiner, Louis Falco, Meredith Monk, Butoh, técnicas aplicadas como la barra de piso de Zena Romett, Pilates, Maggie Black, Yoga, Tai-chi. Para mantener y profundizar mis investigaciones en los territorios neoexpresionistas fui intérprete del grupo de Butoh Poppo and the GoGo Boys, dirigido por Poppo Shiraishi. También presenté conciertos de mis coreografías en Baca Downtown y La Mama's Annex Theater (ambas en Nueva York). En Londres trabajé en proyectos con Lloyd Newson (posteriormente director del grupo DV8) y el ex bailarín de Rambert, Nelson Fernández, y en Boston con Diane Noya.

En ese mismo período, en Caracas, con elencos de coreógrafos, bailarines y maestros venezolanos e internacionales siempre diferentes, se realizaron hasta dos conciertos diferentes al año de Acción

Colectiva. Desarrollo una relación artística importante con Luis Viana y él aparece como intérprete solista en muchas de mis coreografías de esta época. Contamos siempre con la generosa colaboración de Carlos Paolillo, los artistas plásticos y conceptuales Alirio Palacios, Sammy Cucher, Nela Ochoa, Lucía Padilla y el compositor Miguel Noya.

> Temas de siempre presentados bajo signos de contemporaneidad. Fuerza y capacidad de impacto. Son estos intentos por conformar el perfil de uno de los proyectos de danza más avasallantes surgidos en la actual década. Nació hace cuatro años de manera explosiva y hasta anárquica[2].

En 1990 cuando surge la oportunidad de recibir un subsidio pequeño pero estable del Conac para Acción Colectiva, decido instalarme en Caracas permanentemente para dirigir una investigación artística y pedagógica, orientada a objetivos precisos, en donde las prácticas, entrenamientos corporales y lenguajes coreográficos surgieran como resultado de investigaciones exploratorias amplias y conscientemente orientadas alrededor de los territorios emocionales, psicológicos, inconscientes e imaginarios del cuerpo. Los sistemas nervioso, respiratorio y de los órganos eran los que principalmente correspondían con estos territorios y nuestras prácticas de entrenamiento y procesos creativos se centraban fuertemente sobre ellos. En ese momento yo desarrollé un entrenamiento en el piso, diseñado para relajar y desbloquear tensiones en las articulaciones corporales, este provocó además la relajación del tejido conectivo y los músculos en general, permitiéndonos así conectarnos y reaccionar a impulsos que emergen desde muy dentro de nuestro cuerpo.

> Sus movimientos en tensión y/o en agresión, razonados desde la energía empleada por el ser humano para padecer (…) El juego modernista de la razón personaliza sus piezas y esa misma fuerza del centro emo-

[2] C. Paolillo (1989). "Ritual de la danza", revista *Imagen*, mayo.

tivo es vigilada intelectivamente, se distribuye en el cuerpo, lo tensa, y se expresa analizada. Asimilada por el gemelo izquierdo cerebral[3].

Se carnalizan las palabras, piensan con el corazón (…) Sus cuerpos son instrumentos de una escritura emocional que libera una energía capaz de adquirir forma poética y reveladora de la vida interior (…) esta propuesta exige fortaleza y vitalidad en los bailarines, capacidad de riesgo en su búsqueda interior y una disciplina corporal que le abra caminos de expresión creadora[4].

Esta tendencia se desviaba de las técnicas y lenguajes mas tradicionales de la danza, en los cuales se daba más prioridad al sistema óseo/muscular y la forma corporal, y de las tendencias posmodernas en Nueva York que, aunque más liberadas a niveles corporales-físicos, ahora en los años 80 (probablemente era muy distinto en los años 60 y 70), se centraban más en la potencialidad física y kinestésica del cuerpo (improvisación, improvisación de contacto, técnicas de soltura) que en los territorios subjetivos, psicológicos y emocionales de los intérpretes.

El enfoque principal no estaba en investigar el potencial plástico de las formas corporales y su juego en el espacio, sino en explorar y descubrir los secretos y el drama intrínsecos de la anatomía y fisiología del cuerpo humano, en cómo esto afectaba los estados mentales y cómo éstos podrían desplazarse y manifestarse en el espacio.

En esta segunda etapa, Luis Viana y mi persona nos encargamos de las coreografías, para así ahondar más profundamente dentro de nuestras investigaciones particulares. Diane Noya y Lloyd Newson vinieron en este período como artistas invitados.

Aunque nuestras estéticas corporales eran distintas, la temática conceptual de ambos se centraba alrededor de la naturaleza desarraigada y la soledad avasallante del hombre contemporáneo urbano.

---

3 Edgar J. Alfonso (1993). “Desde el gemelo izquierdo”, revista *La danza*, nº11.

4 David Suárez (1992). “Pensar con el corazón”, en *Dossier de prensa*.

> Planteamiento descarnado de roles y situaciones pertenecientes a la cotidianidad humana e indagación sin concesiones en patéticas realidades, todo a partir de un tratamiento trágico y mordaz de las relaciones interpersonales[5].

En vista de que las investigaciones eran extremadamente orgánicas, viscerales y con una fuerte relación con el piso y la gravedad, que buscaban expresar energías normalmente subordinadas y no controladas por la mente racional, para proporcionar otras necesarias dimensiones dentro de los procesos de entrenamiento, integramos para darnos clases a las maestras Caridad Espinoza, Nina Novak y Maruja Leiva, quienes dominaban la técnica del raciocinio e intelectualismo por excelencia: el ballet clásico. Aquí trabajamos conscientemente manipulando y fortaleciendo las estructuras externas del cuerpo (óseo/muscular), en búsqueda de una calculada ascensión vertical y geométrica, en contra de la gravedad natural.

Luis Viana, Leyson Ponce, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Pedro Osorio, Carlos Mujica, Eleonora González, Jacqueline Simmons, Enid Narváez, Marieli Pacheco y Alfredo Orueta formaron el elenco de Acción Colectiva durante estos primeros años de investigaciones muy intensas a nivel creativo y formativo (al finalizar este período también se integraron los bailarines Claudia Capriles y Manuel Pérez), realizando una cantidad importante de talleres y espectáculos tanto nacional como internacionalmente.

> Esto es la realidad que quema, pero también la ficción que danza en un escenario y que toma el cuerpo de los bailarines para darnos una bofetada en el corazón. Esto es Acción Colectiva, danza teatro de Venezuela, un grupo que sabe lo que quiere decir, que trabaja con ideas y emociones especifícas, lucha sin tregua en la exploración del ser humano en sus mundos particulares y complejos. (…) Acción Colectiva es una tribu de artistas que se introducen en los retorcidos caminos del espíritu y de la mente, para salir triunfantes. (…) su trabajo

---

5 C. Paolillo (1992). "La violencia del cuerpo", en *Dossier de prensa*.

habla sin tapujos y sin concesiones. Los que tuvimos la oportunidad de verlos sabemos lo que es conmocionarse y sentirse apabullados por la realidad violenta y cruel, reflejada en un escenario[6].

Y Patricia Cardona nos comenta:

Acción Colectiva, considerado como uno de los grupos de mayor relieve en el rítmico país de Venezuela, ha trascendido las fronteras latinoamericanas actuando en el Teatro La Mama de Nueva York. Ha ganado un espacio dentro del Festival Internacional de Teatro en Caracas. Ha merecido los principales premios que otorga la crítica especializada de su país, la que reconoce un nuevo tipo de liderazgo en Acción Colectiva –todo dentro de un trabajo poseedor de una filosofía profundamente grupal[7].

En esos momentos Acción Colectiva formaba parte de un movimiento dancístico fecundo y multidimensional que surgía en Caracas. Gran parte de estas actividades contaban con la colaboración del Instituto Superior de Danza que se encontraba ahora bajo la dirección única de Carlos Paolillo.

Continuaba desarrollándose el fenómeno de las compañías-escuelas, en donde cada grupo no sólo producía espectáculos profesionales con base en una tendencia específica (Abelardo Gameche, Danzahoy, Coreoarte, Taller de Danza de Caracas, Macarena Solórzano, Neodanza, Contradanza, Pisorrojo), sino que también impartían paralelamente clases permanentes para ayudar a formar intérpretes con base en sus conceptos y estéticas corporales.

En esta época, distinta al paradigma de hoy en día, los intérpretes se formaban concentrando y comprometiendo su cuerpo dentro de una sola tendencia y estilo por varios años.

Un factor importante referente de la formación de los integrantes de Acción Colectiva, en los primeros años 90, fue el que, aparte de

---

6 ALO. "Juegos de violencia", *Tiempo*, México, 26-7-1991.

7 P. Cardona (1991). Nota del programa del II Gran Festival, Ciudad de México.

los rigurosos entrenamientos y procesos que vivieron dentro de la compañía, tuvieron la suerte de poder participar en numerosos y excepcionales talleres que ocurrieron en el Instituto Superior de Danza. Algunos organizados conjuntamente por Hercilia López y el Instituto Superior de Danza dentro del marco de extensión de Los encuentros Internacionales de Creadores (1991-1997) y otros como extensión del Festival Posmoderno (1989-1993), organizados por David Zambrano y el instituto.

Estos eventos trajeron a Venezuela a innovadores artistas e investigadores que compartieron sus experiencias más recientes y radicales en los territorios del movimiento, terapia corporal y del teatro, entre otros vinieron: Glenna Baston y Martha Myers (danza terapia y alineación) David Beadle y Mariska Bigos (*body mind centring*) Radonna Patterson (fisioterapia, masaje del músculo profundo) Maureen Fleming (Butoh), Toni Cots (entrenamiento físico para actores), Simone Forti, David Zambrano, Pauline de Groot, Mark Tompkins, Sasha Waltz y Jeremy Nelson (improvisación y técnicas de soltura).

También en esa época los intérpretes de Acción Colectiva, paralelamente a su trabajo con la compañía, participaban anualmente en los Festivales de Jóvenes Coreógrafos (1985), en donde bailaban e investigaban impulsados por sus particulares intereses y estéticas. Además, se estimulaban observando y participando en las numerosas temporadas, congresos latinoamericanas de danza y en los festivales internacionales de teatro que ocurrieron en Caracas durante esos años.

En 1993, después de ocho años trabajando con Acción Colectiva, Luis Viana deja la compañía para dedicarse a desarrollar sus conciertos unipersonales.

En 1994 queriendo incorporar más conscientemente aspectos de los territorios teatrales al trabajo corporal de Acción Colectiva, invité al polémico y radical dramaturgo y director teatral Armando Holzer, para que escribiera y dirigiera un espectáculo basado libremente en el *Hamlet* de Shakespeare, trabajo en el que participaron también, como invitados, los actores Gregorio Milano y Diana Peñalver.

El resultado es un planteamiento escénico singular donde el lenguaje obtenido equilibra con acierto los recursos corporales de la danza y los elementos dramatúrgicos, gestuales y verbales del teatro, arrojando un producto estético de valor, ubicado más allá de ambas expresiones ortodoxamente consideradas[8].

Una visión desgarradora de la vida cotidiana (…) imágenes de una terrible veracidad (…) los cuerpos desnudos en el escenario son sólo vehículos de una realidad que ahoga y que destruye[9].

En 1995, debido al desalojo del Instituto Superior de Danza de su sede en Los Ruices, Acción Colectiva se encuentra en la calle. Los próximos años serán complicados en cuanto a infraestructura física y económica, trabajamos en varios espacios: el Museo del Trasporte, la Casa de la Cultura de Baruta y la Escuela de Ballet Keyla Ermecheo.

Entre 1995 y 1998, continuando con las indagaciones dentro del campo del teatro y en función de ampliar las posibilidades interpretativas y dramatúrgicas de nuestra danza, involucramos a otro director teatral a los proyectos: Francisco Salazar (Pancho).

Salazar guiaba algunas exploraciones vocales, corporales y de improvisación derivadas del trabajo de Grotowsky que tenían una potencialidad catártica, psicológica y corporal de gran alcance. Realizamos espectáculos basados en partituras psicofísicas que Pancho y mi persona escribimos y dirigimos juntos, inspiradas libremente en obras de Eurípides y Jean-Paúl Sartre.

Su montaje es una danza altamente teatralizada (…) donde la acción física es en cada ocasión una fuerza engatillada que se exterioriza sólo después de una implosión orgánica desgarradora[10].

---

8 C. Paolillo (1994). "Siempre rosas", en *El Universal*, Caracas.

9 Miguel Martínez (1994). "La danza es más que movimiento", *A.M. León*. México.

10 Sigfredo Eusse Marino (1996). "A la luz de lo teatral", *Tiempo-Caribe*, Colombia.

Para que el cuerpo aguantara las exigencias personales y psicológicas requeridas dentro de estos proyectos, desarrollamos a nivel formativo nuevas prácticas de entrenamiento en donde las fases preparatorias del cuerpo, de organización estructural y fisiológica, eran la prioridad. Debido a la naturaleza *extracotidiana* y de *amplificación* corporal que les es intrínseca a todos los territorios de la danza contemporánea, considero fundamental poder establecer y concienciar el cuerpo en un nivel integral como necesario punto de partida.

En este período una nueva generación de intérpretes participaron dentro de estas investigaciones: Beto Pérez, Rosaura Hidalgo, Carolina Petit, Ana Clara Martínez, José Antonio Rojas, Reinaldo Mijares, Jennifer Molgado, Verónica Ortega y Martha Carvajal.

En 1999, debido a la remoción política, social y económica en Venezuela, sentí la necesidad de tener un período de introspección y reflexión, reduciendo la compañía sustancialmente y abarcando proyectos escénicos que involucraran menos gente.

Retomo mis relaciones con el dramaturgo Armando Holzer, el compositor Miguel Noya y conjuntamente con el creador de videos Goar Sánchez abarco una serie de investigaciones y producciones incorporando los territorios audiovisuales dentro de las investigaciones y espectáculos de danza y teatro físico.

> La experiencia de ver *Delicada decapitación* se asemeja, entonces, a la de leer un denso libro teórico sobre nuestras emociones y aptitudes, es una especie de Derrida y Guatari danzando y aglutinándolo todo: el desespero, la piedad, la belleza, la degradación (…) Un juego escénico que aniquila la mera ensoñación de un concierto, de una película, de un recital de poesía, de una obra de teatro. Son todos en uno y uno en ninguno, como estos tiempos integradores[11].

Acción Colectiva a través de su *laboratorio permanente de investigación* está comprometida en desarrollar investigaciones prácticas

[11] D. Casasnovas (1999). "Y el teatro se hizo", en diario *El Nacional*. Caracas.

y teóricas alrededor del cuerpo humano. Nuestro objetivo principal es el de ampliar las posibilidades creativas, psíquicas y corporales, y de la autoconciencia de los intérpretes. Así pretendemos revertir la tendencia tradicional en donde el cuerpo está subordinado y concebido como un simple componente manipulable dentro de los distintos sistemas ideológicos.

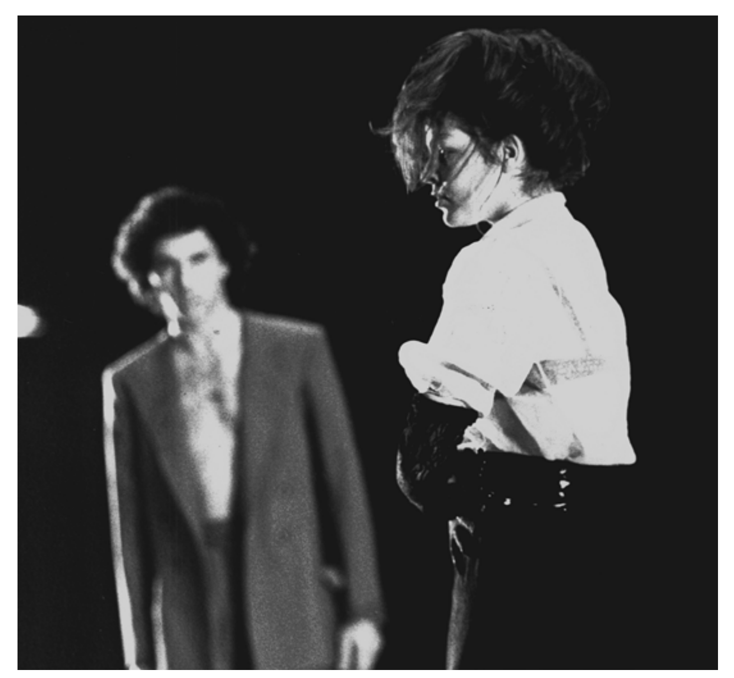
Paralelamente, a través de la compañía profesional y los espectáculos, utilizando no solamente elementos de la danza contemporánea sino también de los mundos del teatro, del performance, de la literatura y del audiovisual, intentamos expresar los efectos devastadores, a nivel psíquico y físico, que resultan de la perpetuación de estos sistemas.

El contexto a comienzos del nuevo milenio.

Los paradigmas de los años 80 y 90 que existieron en Caracas han cambiado. Los tiempos presentes no permiten por los momentos tantos intercambios internacionales. Pocos grupos y creadores en Caracas tienen infraestructuras físicas e intérpretes a su disposición para investigar de manera permanente.

A raíz de la creación del Iudanza (en donde por primera vez la danza se inserta formalmente dentro del sistema educativo), protagonistas de las distintas tendencias de Caracas ayudan en la formación de una nueva generación de manera más ecléctica.

En manos de protagonistas experimentados y otros más novatos, con sus correspondientes influencias ideológicas e históricas y sus particulares bagajes y herramientas corporales, se continuarán desarrollando los distintos lenguajes y estéticas corporales de la danza contemporánea; volviendo visible, a través de los cuerpos en movimiento, las intangibles energías y espíritus de los individuos y de los momentos históricos que les tocaron vivir.



Julie Barnsley en *Fünf Tage-Funf* Nächte
de Reinhild Hoffman.

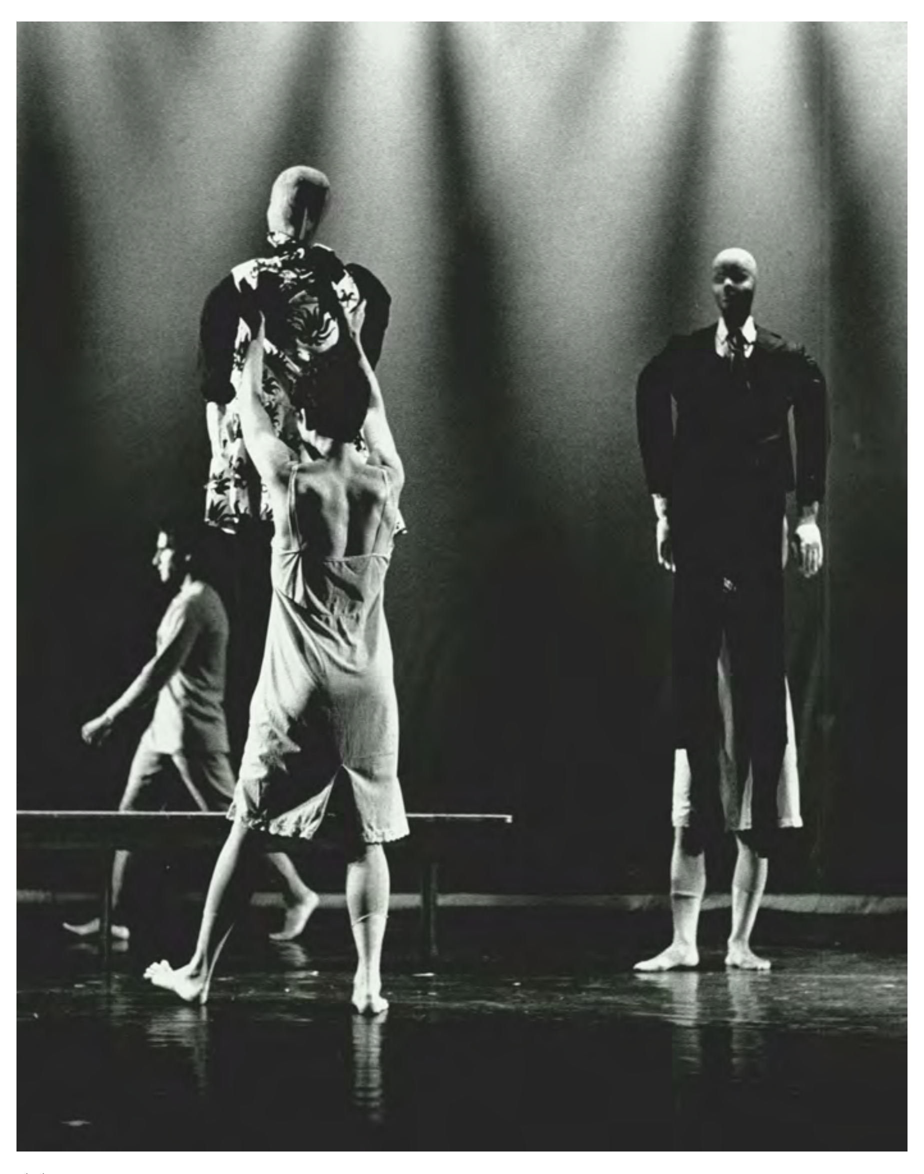


Julie Barnsley y Lloyd Newson en Londres.



Julie Barnsley en *Die Dinge en Meine Hande* de Gerhard Bohner.

OBRAS DE ACCIÓN COLECTIVA



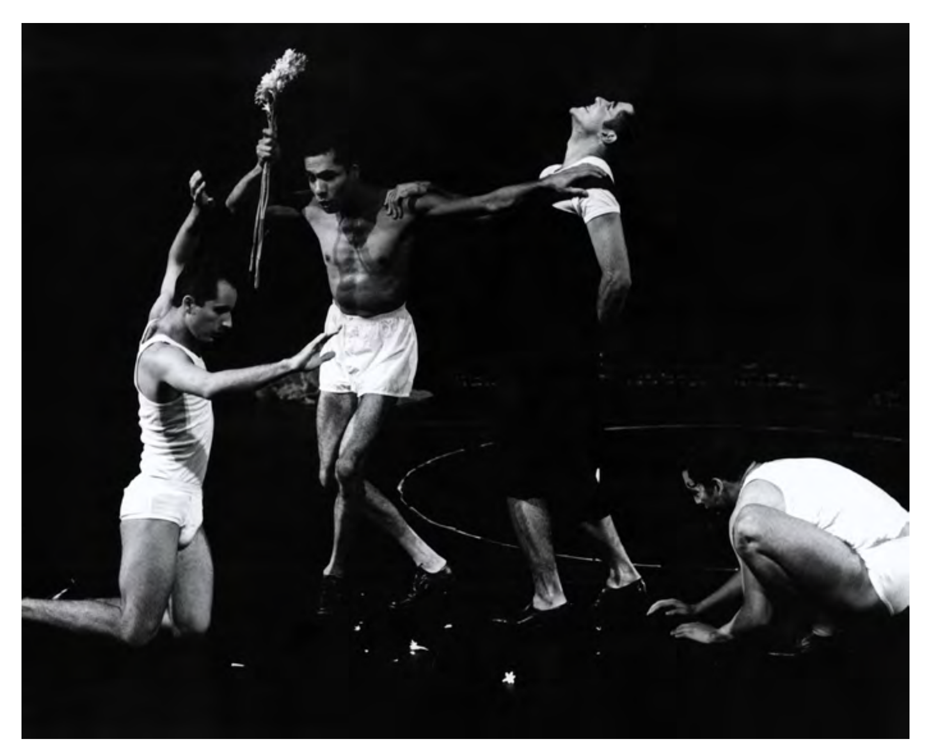
Transient 5. 1985.



The Rainbow Dance. 1987.



Fetiche. 1987.



Silente. 1987.



Rope. 1989.



Moonlite and Roses. 1990.

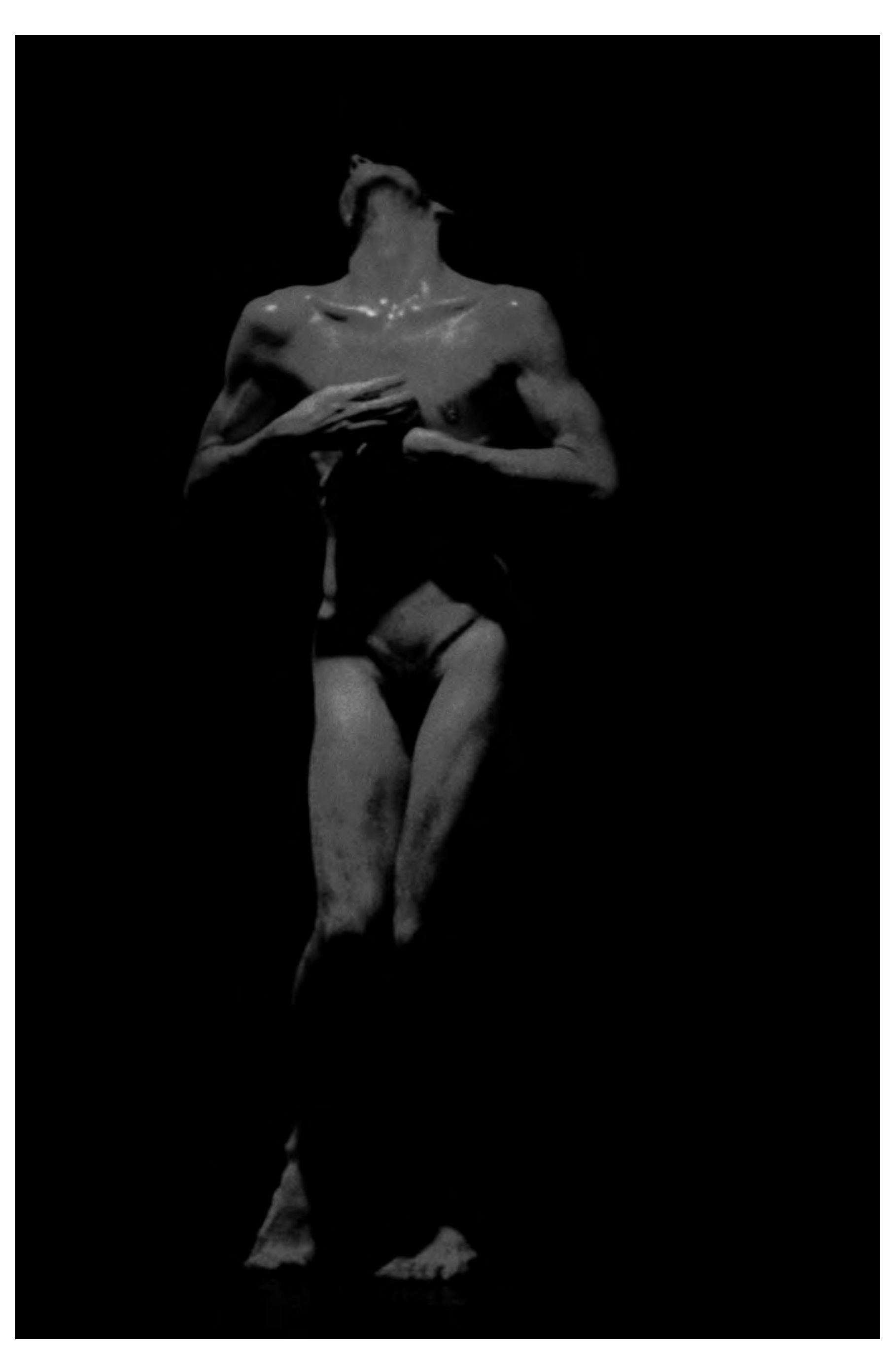
Moonlite and Roses. 1990.



Vastos y Ajenos. 1991.



Elvira. 1993.



Rosas rojas. Urinarios rosas. 1994.



Rosas rojas, urinarios rosas.



Bakxai. 1997.



Delicada decapitación. 1999.



Delicada decapitación. 1999.



La rosa mutilada. 2000.

III

ACCIÓN COLECTIVA:
CUERPO COMO TERRITORIO DE LA REBELDÍA
(estrategias de desgarramiento y plenitud)



Los caminos del cuerpo

Existen elementos específicos que han sido determinantes en mi desarrollo psíquico, que a su vez han influido sobre mis elecciones y caminos en los territorios de la danza; éstos incluyen aspectos de mi educación formal y de la cultura inglesa que se basaban fuertemente sobre principios como el análisis objetivo, la lógica, la segregación, el juicio, el pragmatismo y el desprecio de la expresividad emocional, instintiva y física de los cuerpos; esto se produjo conjuntamente con influencias muy diferentes provenientes del particular tiempo histórico que me tocó vivir en Inglaterra y específicamente en Londres en las décadas de los 60 y 70; época en donde se invertían dramáticamente las tradiciones establecidas, proporcionando ambientes radicales y contestatarios, confrontando las hipocresías y las injusticias y en donde los aspectos sensitivos y creativos de las psiquis florecieron profusamente.

Otro legado significativo es el de mi padre y de su padre antes de él, el legado de la tierra, más específicamente el legado de una muy particular convivencia y lucha dentro de las profundidades de la tierra, una lucha heroica, trágica y eventualmente mortal, de la cual solamente los mineros de carbón pueden hablar.

En fin, mi pasión por reivindicar territorios corporales, tierras y tesoros muy ajenos a los intereses usuales de la cultura en donde nací, debe vincularse en el fondo con todos estos factores.

Alemania (el país donde trabajé profesionalmente en la danza por primera vez) valoriza y cultiva el arte y el pensamiento filosófi-

co, independientemente de su orientación ideológica; el gobierno no solamente permite espacios para la elaboración de pensamientos y expresiones radicales en la danza, sino que los financia. Quizás consideran que el arte y la filosofía ayudan a desahogar fuerzas que pueden ser más peligrosas si se las reprime; de este modo, quizás las vuelvan menos amenazantes.

En Europa ejercito el hemisferio izquierdo del cerebro y dentro del movimiento neoexpresionista en Alemania descubro la importancia de las búsquedas basadas en la psique y el inconsciente, no obstante en la vivencia diaria encontré que la sociedad, igual que Inglaterra, se basaba excesivamente en el raciocinio.

En Nueva York entiendo cómo utilizar la maquinaria práctica que es el cuerpo; y en esa misma cuidad con los japoneses y los asiáticos me inicio en rituales en donde las energías surgen desde las células corporales para sumergirse en un río eterno e indiscriminado de las energías vivientes.

En Venezuela encuentro en la vida cotidiana, en la calle, en los paisajes y en la gente, el caos y la complejidad de todas las energías corriendo libremente, allí encuentro un sentir, confrontando y dejando correr por mis venas mil emociones que no sabía que existían.

Con estas herramientas e intereses emprendo y oriento el viaje que es Acción Colectiva, guiándome esencialmente por la intuición, sintiendo los caminos propicios a tomar.

DESDE LAS ENTRAÑAS

Análisis de algunos montajes coreográficos y estrategias de investigación y experimentación de Acción Colectiva en las distintas etapas

La decisión de elegir un camino o una tendencia sobre otra dentro de la danza generalmente surge no en forma premeditada y racional sino por el hecho de que, una vez que el cuerpo ha vivido y experimentado ciertos procesos, éste se interesa por unos y rechaza otros. El cuerpo intuye que desea investigar más en una dirección que en otra. Toda actividad corporal proporciona un conocimien-

to vivido; en la mayoría de la gente este conocimiento no llega a concienciarse de manera objetiva, ni les interesa que esto ocurra. El bailarín, creador o maestro del movimiento, tiende intuitivamente (evidentemente las sociedades occidentales ofrecen muy poca orientación para impulsar su interés) a necesitar indagar constantemente en los territorios del mover. Quizás esta necesidad es algo parecida al estado que sentimos cuando nos enamoramos: empezamos a obsesionarnos y a necesitar estar al lado de alguien en particular, luego, solamente nos sentimos felices y tranquilos cuando podemos conectarnos y estar relacionándonos con esta persona.

Estar en un espacio investigando con el cuerpo me produce un gran sentido de bienestar, independientemente de los logros concretos o resultados visibles que se obtengan. El hecho de estar en contextos en donde el cuerpo es el principal sujeto y objeto de actividades (en donde se moviliza un conocimiento vivido a través de los cuerpos en acción) me llena de tranquilidad.

Acción Colectiva surge para crear y defender espacios en donde las investigaciones corporales sean la prioridad. La naturaleza de estas investigaciones varía continuamente dependiendo de los protagonistas involucrados en los distintos momentos históricos. Aunque los lenguajes coreográficos y los espectáculos que surgieron de la compañía no podían existir sin las investigaciones y procesos formativos que se realizaban conjuntamente dentro del laboratorio, es interesante anotar que aun existiendo puntos de gran interrelación entre las dos actividades, pareciera en un primer acercamiento existir también ciertas contradicciones.

Las investigaciones formativas de Acción Colectiva se basan en cómo sensibilizar, despertar, activar y fortalecer un cuerpo para que pueda concienciar y desplazarse con todo su potencial y energía posible, dando igual importancia y valor al desarrollo mental como físico. Estas prácticas se basan en las investigaciones neurocientíficas en donde se evidencian que todos los sistemas del cuerpo están involucrados en el hecho de sobrevivir, y a través del sistema nervioso esta compleja actividad determina nuestra acciones corporales y nuestras actitudes conscientes e inconscientes. El cuerpo estructu-

ral se activa en relación con estados fisiológicos y mentales precisos, y a la inversa, un cuerpo en movimiento provoca estados conscientes e inconscientes precisos. En nuestro trabajo aprovechamos toda esta fenomenología del cuerpo para elaborar estrategias formativas y lenguajes coreográficos para los espectáculos.

En el afán de amplificar las posibilidades perceptivas del cuerpo, a través de su historia Acción Colectiva ha utilizado e incorporado dentro de sus procesos estrategias extraídas de investigaciones corporales provenientes de tendencias dancísticas (convencionales y no convencionales), teatrales, terapéuticas y científicas tanto del Occidente como del Oriente. Impulsamos y creamos prácticas en donde el cuerpo experimenta no solamente estados de armonía, fluidez e integración (tanto espiritualmente como a nivel fisiológico y anatómico) sino también en donde conscientemente rompemos y reordenamos estos estados naturales del cuerpo.

Nos parece pertinente el particular interés en abordar investigaciones para comunicar estados donde el cuerpo está aparentemente en conflicto y caótico. Considerando que todavía dentro de la educación tradicional no se asume la tarea de comunicar que el cuerpo estructural (óseo/muscular) es indisociable del cuerpo orgánico y nervioso, y que esta particular integración afecta por completo las posibilidades mentales-emocionales-intelectuales-espirituales, nosotros ofrecemos espacios, prácticas y espectáculos en donde una de las metas es provocar reflexiones acerca de esta particular fenomenología.

Los espectáculos y creaciones que elaboramos y presentamos al público son contenedores a veces de energías violentas y perturbadoras, en donde emociones y rasgos psíquicos negativos parecen imponerse y permear el cuerpo en acción, así buscamos expresar y comunicar los efectos de la negativa manipulación corporal y espiritual que el individuo en Occidente ha experimentado durante su historia. A algunas personas estas expresiones les parecerán negativas, la realidad es que todas nuestras prácticas son vehículos que reafirman y movilizan las energías vitales de los cuerpos y la vida.

Dentro de la creación artística es posible manipular energías de dolor, muerte y locura, como unos componentes más en la elabo-

ración de un complejo fenómeno viviente, que es la obra de arte, que es a la vez un fenómeno repleto de vida mas no de muerte.

En el intento por analizar este concepto, tomemos como ejemplo algunos trabajos del artista y visionario, Francisco de Goya: este pintor comunica verdaderas energías de locura, irracionalidad y muerte a través de sus series de grabados llamados *Los caprichos y los desastres de la guerra*; sabemos que Goya no estaba loco, ni pretendía causar daño u ofender a la humanidad cuando pintaba (al contrario, sus obras son reconocidas como un patrimonio cultural importante de la humanidad). El hecho es que Goya objetiva y manipula energías humanas oscuras y negativas dentro de su trabajo, utilizándolas como componentes para crear nuevos fenómenos vitales que son las obras de arte. Esta manipulación consciente y calculada significa que energías que normalmente provocan destrucción y muerte están manipuladas en un nuevo contexto, teniendo como resultado pinturas que están repletas de vida. Aunque el trabajo de este pintor puede provocar emociones fuertes en el público testigo, a la vez le permite una cierta objetivación de estas mismas emociones que están sintiendo.

Es importante anotar que Goya decide pintar estas obras como reacción a las injusticias que ocurrían en su mundo en este particular momento histórico, independientemente de que ponía en riesgo su propia vida, de que no podía mostrar sus trabajos a nadie, y a pesar de que había podido continuar pintado sus hermosos y lucrativos retratos de la aristocracia.

En Acción Colectiva dedicamos nuestro tiempo y energía a través del laboratorio y los espectáculos a una exploración corporal diversa y amplia. Abarcamos procesos en donde sentimos el cuerpo plenamente integrado y también nos comprometemos con procesos en donde nuestra meta es comunicar y comentar acerca de las terribles injusticias que se cometen contra este cuerpo vital. Paradójicamente las energías de dolor, violencia o fragmentación espiritual que cruzan nuestros cuerpos durante algunas prácticas se entrelazan dentro de una nueva construcción corporal y, en vez de debilitarnos, nos fortalecen espiritual y físicamente. Es posible vivir a través del

cuerpo del intérprete en movimiento, simultáneamente, el horror y dolor de la muerte, la desesperanza e impotencia de las injusticias y a la vez la belleza y la reafirmación de un cuerpo intensamente vivo, creativo y comunicativo.

Es posible dividir el trabajo de Acción Colectiva en cuatro etapas: entre 1985-1989 los espectáculos son muy eclécticos e itinerantes, se involucran numerosos colaboradores, creadores e intérpretes tanto nacionales como extranjeros, provenientes de diversas tendencias, todos con una fuerte necesidad de experimentar dentro del territorio del cuerpo y del movimiento.

En 1990 la compañía recibe un pequeño subsidio del Concejo Nacional de la Cultura y entre 1990 y 1999 la compañía tiene un elenco estable y trabaja de manera permanente; entre 1990 y 1993, Luis Viana y mi persona dirigimos las coreografías, profundizando en nuestras estrategias y lenguajes corporales personales.

Cuando Luis deja la compañía en 1993, Acción Colectiva abarca una serie de colaboraciones con los dramaturgos y directores provenientes de la tendencia del Teatro Físico, Francisco Salazar y Armando Holzer. En esa época el interés estaba en lograr fusionar conscientemente características del movimiento y de las formas provenientes de la danza contemporánea con las energías psíquicas y creativas que se movilizan en el intérprete dentro de algunas tradiciones teatrales. En 1999 se incorpora al trabajo el artista del audiovisual Goar Sánchez, y desde ese momento elaboramos eventos en donde incorporamos esta tecnología.

Los contextos, estrategias y formas de Acción Colectiva se transforman continuamente pero la meta principal de estos casi veinte años es la de crear espacios y eventos en donde exista la posibilidad de vivenciar, experimentar, crear y reflexionar acerca de las huellas inefables, particulares y profundas de los cuerpos y del movimiento.

> La obra de Acción Colectiva, en permanente evolución, en el que se pone a la luz una suerte de épica interior vivida dentro de una sociedad alienante que denigra de una parte hasta ahora inefable de nosotros mismos, la cual encuentra en un lenguaje en el movimiento in-

dependizándole de todo orden cronológico, carga racional o significado simbólico para hacerlo uno con los sentimientos, un lenguaje de adentro dirigido hacia adentro con el que la poesía, la soledad, el humor, el dolor y la desesperanza no se representan aislados unos de otros sino que se viven sobre el escenario en la misma simultaneidad de su existencia…[1]

Profunda y perturbadora desde un principio, la primera aparición de Acción Colectiva distinguida con el #1. (…) las piezas *Pasodoble* de Barnsley y *Transient 5* de Noya, marcan el inicio del tránsito de Acción Colectiva por la heredad de las emociones, donde la anécdota cede su lugar a los sentimientos y el gesto no es representación o símbolo de cosa alguna sino vocero de las profundidades humanas contra toda tradición que hace de la palabra y el movimiento vehículos de la razón, sirviendo así de máscara a la incesante e inútilmente desdeñada ebullición interior. Acción Colectiva nos trae una danza humana y realista[2].

LA PRIMERA ETAPA DE ACCIÓN COLECTIVA (1985-1989)

Neoexpresionistas, humanistas, posmodernistas y…

Los espectáculos realizados entre 1985-1988 fueron muy eclécticos, la mayoría de los críticos suelen calificarlos como neoexpresionistas y posmodernos; Nela Ochoa en su artículo "Acción Colectiva-Nueva expresión de la danza" refiriéndose a definiciones del Posmodernismo hechas por Lyotard, Baudrillard y Jacques Barril, comenta que:

Acción Colectiva es una compañía que se inscribe claramente dentro de estos lineamientos (…). En cuanto al contenido, el espectro se ha ampliado mucho más allá del movimiento por el movimiento (…) la superposición de estilos y/o la utilización de diferentes técnicas dan-

1 L. Nazoa (1995). "10 años de Acción Colectiva", revista *La danza*, n° 22
2 Ibídem.

> císticas, así como también la integración de otras artes (teatro, plástica, etc.), son válidas desde el momento en que el creador es producto de la pluralidad que lo rodea y, haciendo uso de ella, nos devuelve un lenguaje que se parece a todo y sin embargo, es único. Así el canto, el baile popular y el teatro se tejen armoniosamente a la proposición dancística, subordinándose a ella, pero enriqueciéndola al mismo tiempo con otra atmósfera, el discurso es definitivamente otro. El hombre actual se sabe cotidiano y es quizás la defensa de su cotidianidad personal lo que en cierta forma rescata, por no decir sacia, su individualidad borrada a diario, diluida en el exceso de información y en el ritmo de la ciudad[3].

Aunque fieles a las características de la irreverencia y eclecticismo intrínsecas en la ideología del posmodernismo, a nivel coreográfico las obras difícilmente pueden ser calificadas dentro de una sola tendencia dancística; *The Rainbow Dance* de mi autoría y *Silente* de Viana son obras que incorporaban elementos del performance, de la danza neoexpresionista y del teatro físico.

En *Para Carmen* y *Fetiche* de David Zambrano, se ve la influencia de investigaciones kinestésicas de improvisadores neoyorquinos de los 70 y 80, y de investigaciones que también incluyen la manipulación de los mundos imaginarios y lúdicos (investigaciones originadas en los años 60 y 70 por Anna Halprin y sus alumnos).

Diane Noya presenta trabajos pos-Limón con una gran carga teatral, agresiva y sociopolítica. Carlos Orta en la primera aparición de Acción Colectiva presenta su particular cosmovisión, inspirado por las formas orgánicas, naturales y barrocas de la selva tropical. Por su parte, los trabajos de Celeste Hastings están elaborados dentro de las estrategias del Butoh, indagando profundamente en el cuerpo inconsciente y primordial.

También en estos años grandes intérpretes provenientes de varias tendencias, como Javier de Frutos, José Navas, Maria Anthimi-

---

3 N. Ochoa (1991). "Acción Colectiva: Nueva expresión de la danza", revista *Imagen*, febrero.

dou, Luis Armando y Gabriel Castillo participaron y aportaron sus particulares energías y espíritus en los diferentes eventos.

> Acción Colectiva congrega técnicas y estilos en un esfuerzo por comunicar de manera original, rompe con los movimientos estereotipados en los cuales la danza había vuelto a caer y defiende el espíritu de libertad necesario para mantener vivo este arte, todo esto bajo una óptica común: la del momento que le ha tocado vivir[4].

En el análisis de esta primera etapa, es evidente que el punto en común era el rechazo de investigaciones corporales que subordinaban o negaban la importancia de las energías íntimas de los cuerpos, en donde el enfoque estaba principalmente en los efectos visuales y plásticos de las formas en el espacio, y no en las repercusiones y efectos de estas formas sobre las energías internas del cuerpo. Todos entendieron que las formas que surgían debían permitir y explorar el fluir intrínseco de las energías.

Existen muchas similitudes conceptuales de esa etapa inicial de Acción Colectiva con los postulados de los artistas de Der Blaue Reiter, un grupo clave dentro de la tendencia expresionista del revolucionario movimiento del arte moderno de principios del siglo XX en Europa. A pesar de que históricamente el expresionismo es conocido como un arte en donde se destacan los aspectos sociopolíticos y en donde las cargas y alteraciones emocionales y psicológicas parecen ser la prioridad, es importante recordar que en los inicios los miembros de Der Blaue Reiter apoyaban plenamente el concepto del pluralismo en el arte, declaraban que lo que realmente importaba era que cada obra contuviera una verdadera *vida interior*. Que la obra no representara principalmente lo visible, sino más bien revelara lo invisible. Este grupo, que incluyó creadores tan diversos como Kandinsky, Klee, Delaunay y Schonberg, promovió y celebró las múltiples y diversas expresiones estéticas existentes. En el almanaque Der Blaue Reiter en 1911, Wassily Kandinsky, en su

---

[4] Ibídem.

artículo denominado "El problema de la forma", elabora acerca de este concepto:

> La forma es la expresión externa de un contenido interno (…) Uno no debe glorificar la forma. Uno debe pelear por una forma únicamente si sirve como la expresión de un sonido interior. A raíz de que la forma es solamente una expresión de contenido y varía de artista a artista, es evidente que podía existir al mismo momento muchas formas distintas, todas buenas…(trad. propia) [5]
>
> La aparición de las formas en el tiempo y en el espacio puede también ser explicada como resultado de una necesidad intrínseca de un período y lugar particular[6].

Para el escenario caraqueño de la danza, las primeras temporadas de Acción Colectiva fueron innovadoras, permitiéndole al público experimentar múltiples y diversas maneras de abordar el movimiento dentro de un solo espectáculo.

El sentido subjetivo y humanista de los creadores e intérpretes es lo que da sentido a las creaciones, los signos físicos (lenguajes coreográficos) surgen como la materialización corporal de este territorio. Considerando que no existió ninguna unidad a nivel estético de lo físico-corporal en esta primera época es interesante ver que ésta se logró a raíz del compromiso con los territorios íntimos. Basándonos en lo personal se logró alcanzar expresiones que trastocaban y revelaban energías que todos los seres humanos comparten.

> El sentido del discurso deviene por la personificación. Los bailarines encuentran en sí mismos la experiencia de los otros. Sus cuerpos son instrumentos de una escritura emocional que libera una energía capaz de adquirir forma poética y reveladora de la vida interior[7].

---

5 W. Kandisnsky citado por Víctor H., Meisel (2003), *Voices of German Expressionism*. Inglaterra: Tate publishing, p. 48.

6 Ibídem.

7 D. Suárez (1992). "Pensar con el corazón", en *Dossier de prensa*.

> Algo muy de adentro emana Acción Colectiva, que convierte cada nueva convocatoria al público en una experiencia inusual. Casi una ceremonia, un ritual[8].
>
> (…)
>
> Acción Colectiva, en su tránsito por los intrincados laberintos de la creación, no ha cesado en lo que ha sido quizás su más alto empeño: la investigación constante tras el logro de una expresión verdadera. Un ideal que la ha llevado inclusive a los límites de la negación de ciertos códigos de la danza misma plenos de artificio y vaciedad, y adentrarse en los del teatro físico, poseedor de profunda ideología individual y altamente exigente desde el punto de vista corporal (…) el acento de Acción Colectiva ha sido en el riesgo y la autenticidad. Un espíritu realmente colectivo vincula a los miembros de esta institución. Todo por una danza esencialmente humana[9].

Entre 1985 y 1999 Acción Colectiva presentó cuarenta y siete diferentes creaciones escénicas a públicos en Venezuela y el mundo, para acercarnos profundamente a este trabajo analizaremos diez de estas creaciones artísticas realizadas en diferentes etapas históricas, reflexionando desde la perspectiva de un cuerpo que vivió plenamente la mayoría de estos procesos. Cada obra surge como consecuencia de exploraciones específicas y distintas, basadas en la compleja fenomenología del cuerpo.

De lo colectivo a lo particular. Tus mundos son mi mundo…

Era el año de 1987, estaba viviendo en un enorme y frío galpón en Brooklyn. A diario cruzaba el Hudson para tomar clases de las nuevas tendencias de danza en Manhattan, fascinada e intimidada con la tremenda practicidad y seguridad con que los bailarines de esa ciudad se desplazaban en el espacio. Con un coraje falso (en el

---

8 C. Paolillo (1989). "Ritual de la danza", revista *Imagen*, mayo.

9 C. Paolillo (1992). "La violencia del cuerpo", en *Dossier de prensa*.

intento de lograr mi particular libertad kinestésica), me lanzaba también, deseando contagiarme de estos cuerpos, de estas máquinas humanas que se apoderaban e imponían a los espacios, aparentemente sin contradicción o duda ninguna.

En contraste con mis mañanas hiperkinéticas e impositivas, en las noches me encontraba al frente de mi director japonés de Butoh que no hablaba casi, ni tampoco se movía. Este creador solía sentarme una hora inmóvil frente a varias flores muertas y frutas podridas, luego, cuando mi cuerpo se ponía tan rígido como el paisaje que estaba viendo, me indicaba con gestos que iniciara un diálogo entre mis movimientos (improvisados) y los objetos inanimados. En los momentos en que yo quería terminar, él lanzaba una música de rock pesado insistiendo en que continuara; recuerdo una noche caer al piso en un llanto incontrolable porque no podía y no quería moverme más, frente a esto me observó perplejo, tratando de descifrar lo que para él era evidentemente algo muy extraño. Allí entendí que los estados de vacío, abandono e impotencia que llegamos a experimentar y manifestar en Occidente son algo inusual al espíritu y conciencia oriental. Cualquier organismo de la naturaleza sólo se permite vaciarse de energías a la hora de su muerte. Mientras uno está vivo, está comprometido e involucrado no sólo fisiológicamente sino a plena conciencia con el deber de sobrevivir.

Siempre me ha fascinado el teatro oriental, allí las fuerzas oscuras de la muerte, la locura y la violencia están corporizadas dentro de los espectáculos, además existen muchos personajes que no son ni malos ni buenos, sino que, podríamos decir, divagan en territorios predominantemente grises. Entendidas como fuerzas y arquetipos inevitables dentro del hombre y de la naturaleza, el pueblo está educado para comprender, analizar y eventualmente trasmutar o resignarse a estas energías. Como sabemos, en la tradición occidental esto no ocurre. Generalmente dentro de nuestra educación hablamos poco de este gran rango de energías múltiples y disímiles, y nos dedicamos a crear ilusiones de mundos supuestamente armónicos y felices, no solamente en nuestras vidas diarias sino obviamente en las expresiones culturales que nos representan.

Ahora bien, una fuente primordial para mi obra coreográfica ha sido la exploración entre la apariencia de las cosas y las complejas realidades que existen más allá de esta apariencia. Intento indagar en las múltiples dimensiones que existen en cada fenómeno y en cada persona.

> Barnsley ha consagrado su trabajo a la investigación profunda en ese lugar patético de la interioridad humana que no comulga con la obligada y frívola apariencia exterior, canalizando esta investigación particularmente a través de las relaciones interpersonales, de pareja y las sociales, con énfasis en el trato del hombre y de la sociedad hacia la mujer y, en general, hacia los seres marginados, y en las consecuencias ulteriores de ese trato en sus emociones y sentimientos[10].

Creo que el legado de no enfrentar el lado oscuro de la existencia proviene de la predominancia de las ideologías impositivas, mas no sensibles, de nuestras tradiciones y culturas. Esto ha causado serios problemas y complicaciones a la psiquis individual y colectiva de nuestra civilización, muchas de mis propuestas escénicas hacen referencia a este territorio.

Teniendo este interés psicológico, me vinculo con la tradición teatral occidental contemporánea, no obstante me parece que dentro de ésta se ha degenerado y desvalorizado el trabajo corporal del actor. Igualmente en la danza considero que existe demasiada atención y energía dedicada solamente a la forma y al movimiento desde el punto de vista biomecánico y práctico.

En mi trabajo intento desarrollar y ampliar las capacidades perceptivas en todos los territorios; nuestra conciencia, psiquis, energía se están transformando y moviendo continuamente, este movimiento es indisociable y está interrelacionado con el movimiento de las estructuras anatómicas y fisiológicas. Juego con todos estos componentes.

> En las coreografías de Barnsley se borran las líneas que separan forma y contenido para diluirse en la unión indisoluble (…) nos introduce

10 L. Nazoa "10 años de Acción Colectiva", revista *La danza*, n° 22.

a un espacio en el que el movimiento hace resplandecer, iluminar un enigma (…) La fuerza de su propuesta coreográfica reside tal vez en su intento de humanizar el movimiento para crear un espacio, que lejos de ser la representación de la vida incorpora la misma. De ahí sus movimientos que pueden llegar a trastornar, chocar a la audiencia, mantener un clamor que no puede ser apaciguado, y que desmantelan las condiciones ordinarias de comunicación de la danza (…) danza que es una ceremonia de desgarramiento y unidad[11].

THE RAINBOW DANCE (1987)

Coreografía: Julie Barnsley

Elencos: Julie Barnsley y Luis Viana (José Navas / Leyson Ponce)

Quería trabajar con elementos tragicómicos. Penetrar el fenómeno del *glamour* y el sueño americano de los años 50… Revelar algunas patéticas realidades. Desenmascarar algunos supuestos. Quería comunicarme elegantemente desde las vísceras.

Esta obra tuvo dos versiones, la primera versión fue un solo llamado *¿Por qué no puedo yo?*, pero había quedado inconforme con la parte final, por esto, algunos meses después, la transformé en un dueto y cambió su nombre definitivamente a *The Rainbow Dance*.

Creo que es imposible hablar de manera dogmática acerca de las obras de arte y esto es muy bueno. Obviamente las obras expresan energías del inconsciente y del consciente de cada creador; cada observador y testigo las interpretarán también según su particular psique. Nuestras facultades racionales no pueden definir categóricamente lo que para nuestra mente contiene territorios indescifrables. Las interpretaciones y críticas son interesantes pero son sólo interpretaciones subjetivas acerca de los fenómenos específicos.

11 Lida Aponte de Zacklin (1994). "Julie Barnsley: Rosas de dolor y plenitud", *Revista Venezuela*, n° 6 (Dirección Sectorial de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores).

Antes de proponer una posible interpretación es importante entender que es ahora cuando estoy haciendo estas reflexiones, al momento de crear la obra tenía en mente ciertas ideas, escenarios y un cuaderno lleno de apuntes abstractos, pero la particular escritura corporal que sale en los ensayos es siempre una cosa inédita, es imposible interpretarla en términos verbales absolutos, igual que los críticos, teóricos y antropólogos, podemos solamente especular… Para crear los signos físicos, intento generar, escuchar, imaginar y sentir con el cuerpo, todos estas cosas simultáneamente.

Los personajes

Quizás la figura femenina de la obra es a la vez un producto y una víctima de su propio entorno, representativa de cualquier individuo en su particular camino de vida. La silla que está encima de su cabeza es el primer obstáculo en su intento de avanzar. Esta pesada silla puede representar una gravedad y turbiedad existente en su propio cerebro, producto quizás de su propia apatía y aceptación sumisa de las realidades ilusorias y falsas que le ha propuesto su entorno, o puede simbolizar un mundo pesado e insensible, que aplasta su verdadera sensibilidad e inocencia. Terminando la primera parte, ella logra mover la silla de su cabeza pero no logra liberar su cuerpo de ésta. En la siguiente sección se desprende de la silla para guindarse (como una sanguijuela) alrededor de la nuca de un hombre que aparece repentinamente frente a ella. Abandona su peso por completo a él. Él, aparentemente indiferente a ella, la deja caer, la pisotea, ella persiste en su imaginario romántico… Este hombre, vestido de flux, podría representar el amor de sus sueños o quizás es metáfora de los sistemas ideológicos castrantes basados en la razón y el poder.

Para poder corporizar el personaje femenino me inspiro en varias fuentes. Siempre me ha impresionado la maquinaria glamorosa y castradora de Hollywood y los iconos y víctimas que allí producen: Judy Garland, Elvis Presley, Marylin Monroe, Michael Jackson, son algunas figuras que vienen a mi mente. Quería como protagonista principal una mujer que fuera tan glamorosa y tan trágica como estas figuras. Paralelamente recordaba algunas mujeres del pueblo donde

yo nací, fueron mujeres que tuvieron una existencia muy dura, cuidaban familias grandes con pocos recursos económicos. Soñaban con sus estrellas favoritas, compraban las revistas de Hollywood y de moda, cantaban las canciones y bailaban en sus casas los bailes de la época.

Aunque yo tenía todas estas imágenes e ideas en mente durante varios meses, solamente cuando encontré la canción de Judy Garland *Over the Rainbow* decidí entrar al estudio para trabajar con mi cuerpo. La canción es muy conmovedora, uno siente que esta mujer está realmente creyendo en las cosas que canta (que atrás del arco iris existe un mundo maravilloso donde no habrá problemas).

Empecé analizando la verdadera Judy Garland, drogadicta, insegura, vulnerable, fuerte, apasionada, solitaria, desesperada, siempre necesitando alguien a su lado para evitar confrontar su propia tristeza personal. Solamente frente a un público se sentía bien, se sentía reconfortada al frente de mil personas sin rostros, solamente allí sentía que podía expresarse y comunicarse de manera auténtica.

Mi cuerpo es tu cuerpo

Eran apenas las cinco de la tarde pero ya estaba oscuro, me coloqué la pesada silla en mi cabeza y unos tacones muy altos en mis pies, el galpón estaba frío, puse la canción en el reproductor y me paré frente a una ventana en donde podía ver iluminada en la distancia la copa del edificio del Empire State (rojo, azul y blanco). Empecé a cantar de todo corazón y con gran volumen la canción junto con Judy Garland, cantar sin parar, cantar e imaginar, imaginar… Judy Garland frente a un público de mil personas… los gestos de la diva americana… La pobre señora de mi pueblo con su único traje de gala… un amor perfecto que iba a rescatarme, escucharme, abrazarme… simultáneamente dejé al peso de la silla lentamente imponerse y deslizarse sobre mi cuerpo.

El peso y la incomodidad de la silla eran muy reales. Una tensión se creó en el cuerpo debido a una verdadera oposición, entre la energía ingenua y romántica de mi imaginario, que me quería suspender y llevarme a estos lugares que imaginaba, y el peso y la gravedad verdadera e incómoda de una silla que quería estrangularme y tumbar-

me al piso; creo que fue a raíz de esto que surgió un verdadero drama en el cuerpo, provocando en mí más necesidad y deseo de alcanzar y vivir las imágenes que visualizaba y a la vez más desesperación y frustración debido a la imposibilidad de poder avanzar en el espacio real.

> Interpretado por Julie Barnsley, nos la muestra como una estrella de vaudeville empotrada a su estructura. El desarrollo lento y tenso de la estructura por su cuerpo transforma el trono en aparejo de tortura, canta con gran dramatismo y mucho ímpetu, ímpetu que queda amordazado en la rígida estructura, la estrella va cambiando, deformándose hasta quedar como una lisiada. La imagen es conmovedora y tragicómica (…) una sola idea trabajada con pulcritud, autenticidad, claridad e impecable interpretación[12].

> Julie Barnsley, comunicadora: ver a Julie Barnsley sobre un escenario y luego olvidarla es algo imposible de lograr. La capacidad de impacto, el poder de comunicación y la avasallante expresividad de esta artista forman parte ya de lo realmente destacable entre todo lo ocurrido con la nueva danza en el país durante esta década de los años ochenta (…) una intérprete de excepción (…) su apasionamiento sin límites y su absoluta entrega en la escena quedaron como un gran recuerdo[13].

> *The Rainbow Dance* es a su manera un dueto romántico (…) su fuerza es innegable[14].

Fue en otra época cuando pude coreografiar la segunda parte, quería plantear un diálogo corporal entre dos seres que fuesen incapaces de comunicarse, quería involucrar una figura masculina, un hombre-máquina demoledor, quien tenía que ser a la vez elegante, contenido, indiferente; pienso en los hombres de Wall Street, pien-

---

12 N. Ochoa (1985). "Acción Colectiva en la Sala José Félix Ribas", *Criticarte*.

13 C. Paolillo C. (1987). "Los premios nacionales de la crítica", revista *Imagen*.

14 J. Dunning (1990). "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow", *Review/Dance, The New York Times* (The Arts) 8 de abril.

so en una máquina, pienso en una mirada congelada en la distancia, él la ve y no la ve. Durante el dueto la mujer está disociada de sus propias reacciones físicas. Su cuerpo es un volumen que el hombre manipula en el piso; aunque las acciones son violentas ella no opone resistencia, se deja manipular dócilmente, simultáneamente ella sigue elaborando imágenes románticas en su mente.

Aproveché un momento en el que Luis Viana visitaba Nueva York, él entendió el papel de inmediato, ejecutando los movimientos con un deliberado distanciamiento, su delicado rostro se transformó en cera, su cuerpo era impositivo y a la vez controlado, avanzaba como un metrónomo, sin emocionarse, irrumpió como algo inevitable en mi ritual privado, trasformándolo para siempre…

Ramiro Guerra comenta:

> Aquí asistimos a un extraño performance del Bunkaru en que la exorcizada será la viviente marioneta movida por su manipulador, el señor de las ceremonias, un exorcista trashumante que parece emerger de las sombras del vacío y lo desconocido, vestido sobriamente y ajeno a demonios, sólo atento a sus manipulaciones ceremoniales.¿Choque de la pareja, amor desgarrado, crisis de comunicación?, quién lo sabe, tampoco importa. Lo único cierto es que durante un tiempo y un espacio, difíciles de definir, energías tensas van a desligar el dominio de un cuerpo por otro con sus humillaciones y venganzas hasta un sarcástico clímax de castración en que la cabeza de la mujer entre las piernas apretadas del hombre parece devorar los genitales masculinos en acto extirpador. Luego la calma. No ciertamente. Sólo ha sido el fin de una experiencia en que la danza y el teatro se nos han entregado sin negarse uno al otro (…) Modernidad y posmodernidad dejan de ser términos polémicos para hacerse simples, sencillos y transparentes. No hay tampoco eclecticismo posible, sino auténtica entrega a un qué hacer, como el de vivir y morir, cuando es necesario, ya sea ante testigos o sin ellos[15].

---

15 R. Guerra (1993). "Ceremonias y exorcismos", revista *Las Tablas*. Cuba.

Información psíquica que se revela a raíz del juego corporal de las oposiciones

Evidentemente a raíz de la corporización de imágenes, tanto ajenas como privadas, surgen las acciones y personajes de esta obra; aunque la mente de los intérpretes se concentraba en múltiples imágenes pertinentes, durante los ensayos no se afincaban en ninguna en particular, dejando surgir espontáneamente las distintas conexiones mentales cada vez que se efectuaba la coreografía. Para que esta energía e imágenes permearan todo el cuerpo, se imponía una exagerada sensación de gravedad que atravesaba el cuerpo en dirección al piso.

En la acción cotidiana la tendencia es a orientar nuestro cuerpo físico y nuestra atención mental hacia adelante en el espacio. Cuando empiezo a cantar hacia fuera, desde un lugar profundo en mi torso, la gravedad impuesta tuvo el efecto de intensificar este esfuerzo vocal. El sonido tuvo que atravesar un cuerpo que resistía su salida, igual que cuando el cuerpo intentaba avanzar, la silla no lo dejaba. Las tensiones causadas por estas múltiples fuerzas en oposición tuvieron como resultado que se estimularan profundamente todos los sistemas internos del cuerpo (zonas contenedoras de informaciones vivenciales profundas).

Esta sensación de gravedad en el cuerpo, en contraposición con los impulsos que se dirigen hacia arriba y hacia fuera, ayuda a crear un estado de movilización interna que se registra y afecta visiblemente todo el cuerpo. Importante es entender que, aunque exista internamente esta lucha de fuerzas en oposición, no existe ningún bloqueo o estancamiento a nivel anatómico o fisiológico. Existe un diálogo preciso entre la gravedad y la suspensión, pero las fuerzas, energías e imágenes allí movilizadas tienen salida hacia fuera, hacia el espacio externo.

Con el hombre también existía un juego de oposiciones, pero los componentes eran distintos. Tenía que contener las expresiones de agresividad u otras emociones que los movimientos provocaran en él, y a la vez, efectuar la acción con gran calma y organicidad. Esto significa que la energía emocional se transformaba y permeaba por

todo su cuerpo de manera mas abstracta, volviéndole más amenazante a nivel físico corporal pero aparentemente indiferente a nivel emocional.

FETICHE (1987)

Coreografía e interpretación: David Zambrano
Música: Miguel Noya.
Escenografia: Lucía Padilla.

Pieza basada en la energía misteriosa que usan los negros de nuestros pueblos para la improvisación de su folklore. Dedicada a Antonio León de Chichiriviche de la Costa, gran improvisador de la labia[16].

Para poder acercarnos a las obras creadas por David Zambrano para la segunda temporada de Acción Colectiva en Caracas (1987), *Fetiche* y *Para Carmen*, creo apropiado reflexionar acerca de algunos principios físicos, kinestésicos y de lo imaginario que pertenecen a la danza posmoderna y a la improvisación de contacto norteamericana.

> La regla principal [de la improvisación de contacto] es tener conciencia de las leyes físicas que rigen en cualquier contacto. Los conceptos de fuerza, velocidad, masa, gravedad, moméntum y peso pasan a tener papeles protagónicos en este tipo de improvisación. Tiende a confundirse con algunas artes marciales, pero sus principios son más armoniosos que los que incitan la acción de defensa. El peso de los cuerpos es manipulado en una relación de contrafuerza, usándose la energía justa, ni más ni menos. Tiene implícito un aprendizaje de reacción con la tierra: aprender a caer al piso sin que la acción cause hematoma, ni rasguño alguno[17].

16 Zambrano citado en nota de programa Acción Colectiva, n° 2.
17 Steve Paxton, citado por R.M. Rappa (1995), *danza en libertad*. Caracas: Instituto Superior de Danza, p. 54.

> En la práctica de la improvisación tenemos que permitirnos embriagarnos con una imagen, permitirle al cuerpo encontrar su *timing*, otro distinto al de la mente, al de la razón. Y así hurgar más profundo de lo que podríamos hurgar con nuestra mente práctica hacia los poderes que nos mueven: comunicar, emitir y recibir signos desde allí[18]. (…) El trabajo en escena depende en gran medida de la aptitud y la destreza del improvisador, así como también de su riqueza expresiva, lo que exige largos años de entrenamiento y de profundización en el mundo interior como recurso narrativo[19].

David se inscribe dentro de la tendencia norteamericana posmoderna de la improvisación, sabemos que la improvisación como expresión artística no es nada nuevo, ha existido siempre dentro de las múltiples tradiciones y culturas durante toda la historia del hombre. Lo que ocurre dentro de la danza contemporánea es que la primera generación solía utilizar la improvisación sólo para descubrir movimientos que eventualmente fueron fijados dentro de las obras. Dentro de la danza posmoderna surge una tendencia que propone que la improvisación es válida no solamente como parte de un proceso artístico, sino que el espectáculo debe basarse en ella y los movimientos no deben ser fijados anteriormente. También dentro de algunas vertientes de esta tendencia, la imagen mental está utilizada continuamente para generar y amplificar ideas en movimiento, el desarrollo de la expresividad corporal kinestésica es la prioridad.

Un aspecto fundamental de esta filosofía es la celebración de la naturaleza efímera del movimiento, la aceptación y utilización del hecho de que en cada momento están cambiando nuestros pensamientos al igual que nuestras acciones. Los improvisadores se interesan en comunicar sus particulares acciones y reacciones que se revelan y que se esfuman a cada instante, como nos pasa en la realidad. No quieren apegarse a ninguna forma en particular, quieren revelar su particular

---

18 P. de Groot, citado por N. Ochoa (1995), *danza en libertad*. Caracas: Graficas León, p. 60.

19 Ibídem.

vibración en relación con un espacio, tiempo y meditación particular, sin apego a un presente irrepetible e irreversible.

> El objeto de la danza libre, de la improvisación, es la pureza de manifestarse. La espontaneidad, su requisito. Necesita un contacto total del intérprete, su cuerpo, su sensibilidad, su mente, el espacio (…) no hay mediadores, el solo cuerpo en movimiento y una atención plena bastan. Esta atención implica una percepción en dos direcciones: hacia el espacio y hacia sí. El cuerpo es el eslabón entre el universo interno y el externo[20].

Diferente a sus mentores, David, para lograr su licenciatura en danza, nunca estudió una técnica formal en la Universidad de Illinois: convenció a sus profesores para que lo dejaran salir de los confines de los estudios formales para estudiar con Simone Forti en los territorios de la *improvisación.* En la compañía de Poohe Kaye en Nueva York, sus compañeros se calentaban basándose en el yoga, *stretching* o algunos ejercicios previamente aprendidos para abordar las sesiones de improvisación. David, de manera distinta, calentaba el cuerpo relacionándolo desde un principio con su imaginario, las imágenes mentales influían y hasta producían las acciones físicas de su calentamiento. David habla de su particular afinidad innata con la cultura zen:

> Para mí el intelecto de un bailarín se encuentra en su cuerpo. Cada parte de él es pensante. El movimiento es una expresión universal. Yo, por ejemplo, he descubierto que el mío es muy parecido al japonés, muy imbuido en la filosofía oriental. En él hay sonido y actitud de alerta[21].

La obra

Un cuerpo suspendido en un chinchorro pequeño, atrás de él, un enorme lienzo color arena con elementos de la naturaleza pega-

---

20 J. Skinner, citado por N. Ochoa (1995), ob. cit., p. 68.

21 D. Zambrano, citado por C. Paolillo (1995), *danza en libertad*. Caracas: Graficas León, p. 40.

dos. Black out. Sonido… luz… chinchorro… hombre… cuadro… cada elemento suspendido, inmóvil y a la vez vibrando… Cada uno con su particular energía.

El hombre cae al piso… Black out.

El Big Bang… nacimiento del universo… nacimiento de un hombre desde la barriga… tú decides.

El mismo hombre parado frente a otro cuadro… ¿Figuras humanas o extraterrestres?… ¿Un diseño del ADN?… ¿O es más bien un camino a un espacio infinito?

El hombre camina… piensa… está cazando… está cazado. Los signos corporales como los pensamientos de David aparecen y desaparecen como relámpagos. Las imágenes mentales generando ideas y más ideas de movimiento… éstos, como el agua, parecen surgir de un manantial desde el fondo del cuerpo de David… Aparece un pájaro que se convierte en avión… en juego de niño.

La forma en función de la idea e ideas que surgen de las formas, llega un momento en que parece que no existe separación: el cuerpo es idea como la idea es el cuerpo.

Vemos momentos en los cuales parece que David corporiza y juega conscientemente con ideas específicas y otros momentos en que parece que él está invadido y movido por energías que lo permean y lo hacen mover.

La relación con el piso y la gravedad en el trabajo de David son fundamentales. Utiliza el piso como soporte y como punto de rebote, logrando así grandes desplazamientos sobre el espacio, se entrega a la tierra para luego ser proyectado por ella, parece estar volando sobre y a la vez en contacto con el piso. David está muy conectado con su propia gravedad y con las relaciones que ésta pueda generar con la gravedad del ambiente externo.

El estado de alerta e integración corporal que David demuestra es posible solamente en un cuerpo en donde los sistemas internos (fisiológicos) trabajan en armonía con los de la estructura (óseo-muscular) y en donde existe el debido espacio, apertura y conexión entre todos los componentes y sistemas corporales. Es este estado el que le permite reaccionar y traducir en formas corporales precisas

los impulsos que le surgen desde adentro y otros que lo penetran desde afuera. Así, David, como un niño, va trazando libremente en el espacio. El espacio es su pizarrón y él es la tiza.

Un cuerpo antena, que se transforma en hombre, niño, animal, vegetal… un cuerpo que emite y recibe señales de manera incesante, pasando por muchas formas sin necesidad de apegarse o detenerse en ninguna en especial. Un cuerpo que se redescubre y redefine asimismo a cada instante.

Igual que David, Miguel Noya con su música (compositor), Lucía Padilla con sus lienzos (artista plástica) y Alfredo Silva con las luces, aportan libremente sus particulares interpretaciones acerca de los temas que plantea David. El compositor, utilizando tres teclados de música sintetizada, improvisa, igual que David durante la función. Quizás un particular signo físico de David, previamente establecido, indicaba una nueva pauta musical para Miguel. Desde atmósferas electrónicas sugerentes de paisajes expansivos y cósmicos, hasta invocaciones de rituales primitivos y étnicos con la incorporación de flautas y tambores. Presenciamos un muy particular ritual. Aunque todos los artistas trabajaran por separado, sentimos que aquí en este particular *espacio-tiempo* cada artista está compenetrado con las expresiones de los otros. Las particulares vibraciones provenientes de los lienzos, la música, la luz y el cuerpo de David cohabitan y recrean un cosmos en el cual nosotros, el público, nos encontramos sumergidos sin habernos dado cuenta.

TRANSIENT 5 (1985)

Coreografía: Diane Noya.
Intérpretes: Javier De frutos, Luis Armando Castillo, Diane Noya, Julie Barnsley (Gordon Leath, Luis Viana).
Música original: Paul Godwin, Francisco y Miguel Noya.

El movimiento es austero y repetitivo, minimalista; la presencia de objetos (TV, bancos, personajes de trapo a escala humana) no es gratuito; en esta obra nada sobra: movimiento, escenografía y música no

> tienen otro fin que introducirnos en un clima de ansiedad y anonimato, signos inequívocos de esta época. Diane no nos da tregua, los bailarines deambulan apresurados en direcciones precisas pero sin destino (…) sus encuentros son furtivos, efímeros, violentos, vacíos como los mismos muñecos[22].

La extraordinaria banda sonora (creación original de Francisco y Miguel Noya y Paul Godwin), estridente, disonante, ruidosa, caótica y de alto volumen, crea en el público una verdadera desesperación, provocando una inevitable alteración de sus nervios; algunas personas en el público realmente se ofendieron. Con esta música Diane involucra al público inescapablemente dentro de su planteamiento. El desorden auditivo y visual no es arbitrario, al igual que las caminatas descoordinadas y las corridas frenéticas de los intérpretes; todo está en función de crear un ambiente de pesadilla en donde la imposibilidad de comunicar o lograr estados de equilibrio es evidente.

Durante la primera mitad de esta obra, Diane abandona por completo las formas aprendidas en la danza. Los cuerpos se trasladan apresuradamente en el espacio, pareciera que la angustia es la única fuerza motivadora; de repente, percibimos pequeños gestos nerviosos mientras que ellos caminan y corren apresuradamente en todas las direcciones. Se cruzan con otros cuerpos, pero no les ven. Se acercan a los muñecos de trapo y aumenta su angustia, les cargan, les botan al piso, dejan caer sus cuerpos encima de ellos. El ambiente se vuelve más discordante y desordenado y de repente todos al unísono ejecutan frases de movimientos de manera repetida frente a los muñecos. Las frases se repiten y se repiten… Blackout… las frases continúan en la oscuridad… Diane nos explica:

> La obra representa el inicio de una lucha para escapar de una existencia inconsciente a una más consciente y creativa. Los muñecos de tamaño natural representan nuestro ser habitual, condicionado por la

22 N. Ochoa (1985). "Acción Colectiva en la Sala José Félix Ribas", en *Criticarte*.

> sociedad, no cuestiona, no tiene motivación, los muñecos son pesados y sofocantes, prohíben que surja la energía para lograr una vida más plena, más despierta. Los intérpretes representan la energía y el espíritu que desea e intenta avanzar[23].

Esta fue la obra más radical y violenta de Diane, en donde se rompieron todos los esquemas de lo previamente visto en la danza contemporánea en Venezuela. Una estética del caos, tanto corporal como a nivel de la puesta en escena, forzando además al público a participar, haciéndoles cambiar su rol de testigos pasivos en un evento cultural, para ser ahora una víctima más, impotentes frente a una invasión de sus sentidos.

En sus siguientes obras, Diane hace fuertes comentarios acerca de la hipocresía y de la manipulación cruel que ocurre dentro de la sociedad y entre los individuos. En *Bigote de gato* y *El juego*, se inspira en el tema de los juegos infantiles: juegos que no terminan en ningún final feliz…

> Diane Noya genera sus coreografías a partir de lecturas de la realidad que se revierten en humor y crueldad. Un sentido púdico con personajes arquetípicos capta ágilmente la atención del espectador[24].

> Ellas (las sillas) son manipuladas y sacadas de juego, en una competencia despiadada que busca la propia salvación a costa de la destrucción ajena. Es el juego de la supervivencia, que aprendemos desde niños y jugamos para siempre. Coherencia absoluta en el concepto, y limpieza y sencillez en su estructura son características de esta pieza, concebida y realizada a partir del más cruel humor negro[25].

Aunque Diane Noya fue una de las directoras fundadoras de Acción Colectiva, en 1987 por razones personales regresó a vivir en

---

[23] Entrevista con Diane Noya (2004).
[24] D. Suárez (1992). "Pensar con el corazón", en *Dossier de prensa*.
[25] C. Paolillo (1990). "Todo en un night-club", *El Universal*, 26 de octubre.

Estados Unidos, no obstante, entre 1985 y 1991, Diane creó cinco coreografías para Acción Colectiva: *Transient 5* (1985), *Bigote de gato* (1987), *La familia* (1988), *El juego* (1990) y *Triángulo* (1991).

Reflexiones acerca de la primera etapa

Entre la época de 1985-1989, Acción Colectiva realiza obras que representan una verdadera revolución para la danza venezolana, contenedoras de nuevos elementos que incluían la comunicación directa de energías y sentimientos íntimos, aspectos teatrales, sátira e innovación kinestésica. Desde los inicios, el concepto de participación e interacción total de los intérpretes con los signos físicos fue fundamental. Aunque en la mayoría de las obras las formas fueron fijadas por el coreógrafo, la prioridad estaba en buscar y asegurar una verdadera interiorización y conexión del intérprete para sustentar estas formas. Por esto, muy pocas de las obras, fueron remontadas con otros elencos.

Se evidencia en esta época la necesidad de los artistas involucrados de romper con el formalismo en donde había caído la danza. Estos trabajos plantearon una ruptura con lo previamente establecido en todos los niveles: filosófico, corporal y conceptual.

En el caso de la mayoría de los creadores esta rebeldía es evidente, a nivel personal, en las obras *Pasodoble*, *The Rainbow Dance*, *Lovesong* y *Cuts*, establezco relaciones de extrema manipulación y contacto físico entre los cuerpos para desarrollar un discurso corporal que exprese la dependencia, humillación y crueldad que existen en las relaciones humanas, a nivel psicofísico estas manipulaciones(entre cuerpo y cuerpo) provocan una remoción extrema de la materia y sustancias corporales de cada bailarín, como consecuencia también en su mundo psíquico particular. En *Transient 5*, Diane, con una banda sonora discordante y agresiva, hace que los cuerpos deambulen y corran de manera dispersa y desarraigada por el escenario, ilustrando nuestra vulnerabilidad y desubicación espiritual. Luis en su obra *Silente* (presentada en espectáculos de Acción Colectiva pero creada originalmente por el Festival de Jóvenes Coreógrafos) de manera lúdica y teatral vestía hombres como mujeres y planteaba el

tema homosexual abiertamente dentro de una cultura homofóbica. David, en la obra *Fetiche*, crea un solo inspirado por el folklore venezolano pero hecho con una libertad corporal proveniente de estrategias adquiridas dentro la tendencia posmoderna neoyorquina en donde se rechazaba radicalmente la validez de códigos físicos repetidos y aprendidos.

Evidentemente estas acciones causaban grandes reacciones en el público, la mayoría de los comentarios fueron muy positivos, algunos negativos, acusándonos de degenerar y burlarnos de la bella estética de la danza escénica, veamos: una señora del público me acusó de insultar al género femenino en la obra *Pasodoble*, debido a que dentro de ésta yo empujaba con mis pies a otra bailarina para que se desplazara por el piso, otro espectador (masculino) criticaba a David Zambrano "por no tener un empeine adecuado para el baile".

Estrategias psicofísicas particulares

Para romper con el formalismo heredado, y en el intento por movilizar energías muy profundas en el cuerpo, manipulé y trabajé con un principio físico básico del movimiento: el de la suspensión y gravedad. A través de la exageración de estos elementos establecí un juego de oposiciones que afectaba fuertemente cada parte del cuerpo (suspensión de los órganos y abdomen en la zona pélvica y sensación de gravedad desde la cabeza hasta los talones por toda la estructura ósea): era una verdadera y efectiva manera de movilizar y activar todos los componentes corporales profundamente.

Otra estrategia utilizada por todos estos creadores fue la manipulación consciente de las imágenes mentales: como se ha puesto en evidencia dentro de las investigaciones neurocientíficas, cuando pensamos en algo, aunque sea sólo una idea del imaginario, ocurren cambios correspondientes en el cuerpo físico; también pasa a la inversa: cuando ejecutamos movimientos con el cuerpo provocamos cambios en nuestros estados mentales e imaginarios. Ambas estrategias fueron utilizadas conscientemente dentro de nuestros procesos, a veces nos concentrábamos en ideas para activar el

cuerpo hacia la creación de movimientos y otras veces ejecutábamos movimientos para estimular nuestra imaginación. De ambas maneras surgía un material que se utilizaba para construir las partituras de movimiento de cada intérprete dentro de las distintas obras.

Estos métodos nos permitían dirigir a los bailarines, independientemente de las formas físicas que se les proporcionaba, a conectarse de manera profunda con su propia fisiología y por ende remover y comunicar sus estados psicológicos. A la vez, las imágenes personales trascendieron su condición subjetiva y temporal, debido a que fueron manipuladas y objetivadas en signos físicos precisos dentro de los diferentes discursos coreográficos.

Rope es la coreografía que marca la transición entre la primera y segunda etapa de Acción Colectiva, allí se establecen principios conceptuales y físico-energéticos que serán ampliamente explorados y desarrollados durante la siguiente etapa (1989 y 1993).

ROPE (1989)

Coreografía: Julie Barnsley.

Música original: Miguel Noya y Paul Godwin.

Intérpretes: Pedro Osorio, Leyson Ponce, Luis Viana, Juan Carlos Linares, Carlos Mujica, Marlon Barrios.

> En esta propuesta se cuestionan las formas tradicionales de representación de la danza, se desconstruyen con el fin de reinscribirlas en un lenguaje corporal que alude más a lo alegórico y contingente que a lo simbólico y visionario, abriendo un espacio cargado de energía alucinante en el que la imagen se vuelve vívida, material, sensorial, llegando en forma más directa a nuestros sentidos y emociones, en definitiva a nuestras vidas[26].

---

26 Lida Aponte de Zacklin (1994). "Julie Barnsley: Rosas de dolor y plenitud", *Revista Venezuela*, nº 6 (Dirección Sectorial de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores).

Impenetrable y transparente[27].

Nada se hace evidente en esta pieza que se va dejando descubrir lentamente a pesar de lo violento del movimiento[28].

En *Rope* continué mi indagación en territorios de lo femenino y lo masculino. Esta vez basando la investigación en el cuerpo masculino. En esa época, como viajaba frecuentemente entre Nueva York y Caracas, me impresionó la marcada diferencia de roles que asumían las mujeres en Venezuela en relación con las féminas de Nueva York. El proceso de condicionamiento sociocultural que ocurre en toda sociedad era muy evidente.

La supuesta igualdad entre los sexos que se manifiesta en Estados Unidos (como todo en esta sociedad) es cultivada para garantizar las metas de producción, objetivo principal de la nación. Esta igualdad en el fondo significa una seria represión de los instintos básicos en ambos sexos; todo está orientado en función de construir un cuerpo diseñado para el trabajo, un cuerpo "higiénico y saludable", una máquina eficaz, educada para producir y consumir. Por contraste, en Venezuela las mujeres y los hombres expresan mucho más libremente sus instintos, demarcando y exagerando las diferencias entre los sexos, no obstante, también son víctimas de los paradigmas socioculturales, muchas veces reprimiendo y/o pervirtiendo su sexualidad en función de lograr objetivos sociales y económicos o para acatar normas religiosas y éticas aprendidas.

En Venezuela, en mi opinión, existen más hombres que expresan los aspectos sensibles y vulnerables de su naturaleza que en Estados Unidos o en Europa del norte, pero también existen numerosas expresiones machistas e insensibles hacia la figura de la mujer. No obstante, en términos generales la mayoría de los hombres tie-

---

27 J. Dunning (1990). "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow", *Review/Dance, The New York Times* (The Arts) 8 de abril; trad. al español de J. Barnsley.

28 N. Ochoa (1989). "Acción Colectiva y su quinta jugada", *El Diario*, 9 de abril.

ne una reverencia, respeto y un sentido de proteger y a la vez ser protegido por sus madres y esposas.

Pareciera, por lo menos en Venezuela, que las mujeres manipulan conscientemente los roles de madres-protectoras y de brujas-seductoras, haciendo extremadamente complejo y variable el territorio de las relaciones entre ambos sexos.

La experiencia para un ser humano de estar en el vientre de una mujer, recibiendo alimento y protección, para luego ser expulsado al mundo, debe dejar impresiones profundas en su memoria, igualmente en la de la madre.

En el título de esta obra *Rope* (soga) hago referencia al cordón umbilical; aunque éste se corta al nacer, parece obvio que los lazos establecidos continuarán y afectarán el desarrollo de este ser durante toda su vida.

> Un primer dueto nos envuelve en una atmósfera, si no religiosa, al menos ritual; el hombre (muy bien interpretado por Osorio) desnudo, replegado sobre sí, parece nacer continuamente de los brazos de un personaje mezcla de monje y madre que lo guía en sus caídas[29].

El nacimiento y la muerte son los rituales más asombrosos y naturales que existen, y en los que todo ser humano participa. A nivel físico y espiritual son los momentos en donde el ser humano se reconcilia y se conecta de manera inevitable con su propia naturaleza y con la gran naturaleza.

En la obra existen solamente dos momentos donde las figuras femeninas son representadas por cuerpos humanos: en el momento del nacimiento de nuestro *hombre*, existe la figura de la *madre*, y luego, en el momento cuando él se enamora, aparece (desde la oscuridad) la figura de la *amante*; durante el resto de la obra, las mujeres son representadas por muñecas de trapo de tamaño real.

---

[29] Ibídem.

> Repentinamente aparece al fondo del escenario una serie de muñecas ahorcadas (creadas por Lucía Padilla) que, al salir, se convierten en doñas colgadas como abrigos, arrastradas cada una por su marido[30].

Para mí, estas muñecas son simbólicas de la poca posibilidad de compenetración y entendimiento que existe entre los sexos en la mayor parte de la vida (exceptuando el nacimiento y durante el enamoramiento), y también de que la figura femenina es manipulada y llevada continuamente por la vida sobre la base de las ideologías y las interpretaciones masculinas.

El hecho de que sean hombres los que interpretan los dos papeles femeninos también me parece consecuente con estas ideas; considero que durante los momentos del nacimiento y del enamoramiento ocurren sentimientos irreprimibles y fuera del control racional del hombre. En esos momentos el rol otorgado tradicionalmente a la mujer parece invertirse dramáticamente: en un parto la mujer ejerce todo el control, demuestra enorme valor y fuerza, igualmente cuando el hombre se enamora es posible que *pierda el control* de sí mismo, quizás llegue a *abandonarse* por completo en el cuerpo de la amada.

En esta obra nuestra figura principal, Pedro Osorio, nace del cuerpo de Leyson Ponce, que representa la madre, y más tarde aparece Luis Viana como la amante.

Ahora bien, aparte de la exploración acerca de la relación madre-hijo específicamente, también estaba explorando dentro de las energías (masculinas y femeninas) que corren por todos los cuerpos, independientemente del sexo. Durante este proceso se abrieron para mí muchas interrogantes: entre los seis intérpretes con quienes trabajaba, existían homosexuales, bisexuales y heterosexuales, todos fueron conducidos durante el proceso a revelar energías femeninas y masculinas de la misma intensidad y honestidad. Me surgía la pregunta de en qué medida nuestro comportamiento, preferencia sexual y posibilidades de conectar, expresar y aceptar las distintas energías e ins-

30 Ibídem.

tintos, se deben a factores irreversibles que son biológicos y/o a factores que surgen debido al condicionamiento sociocultural.

En *Rope* quería investigar y develar las actitudes y emociones corporales que subyacen detrás de los comportamientos masculinos que he visto en los diferentes entornos en donde he vivido.

> Seis hombres se desenvuelven en la violencia. Son individualidades respondiendo a modelos sexuales y sociales de comportamiento[31].

> Julie desnuda virtualmente al hombre, juega con su pudor masculino, con sus temores sexuales, pero también su narcisismo y su machismo[32].

Willem Reich considera que el machismo y el fascismo surgen como expresión de impulsos sexuales reprimidos. En *Rope* abordamos directamente el territorio de los impulsos sexuales masculinos; al terminar una sección en donde los hombres andan frenéticamente por todo el espacio en una especie de sillas convertidas en automóviles (a la cual las muñecas-mujeres de tamaño natural están conectadas), se desarrolla una escena en donde, bajo la mirada de las muñecas-mujeres, los hombres entran en una exploración corporal y del imaginario basada en las energías sexuales.

Aunque parece obvio y natural que surjan los impulsos sexuales para asegurar la proliferación de la especie, sabemos que el manejo y la manipulación de éstos en las distintas sociedades y religiones no han sido nada naturales. En cada momento de la vida de nuestros personajes existe la presencia de *mujeres*, como figuras sagradas que reconfortan o como figuras represoras que castran, haciéndolos sentir inevitablemente confusos y llenos de contradicciones, especialmente a la hora de lidiar con sus impulsos sexuales. Se detienen un cierto tiempo explorando estos impulsos, sintiendo deseo y a la vez lidiando con imágenes e impulsos represivos en donde el deber, el rol y el instinto se mezclan, sin poder llegar a ninguna solución armónica.

---

31 C. Paolillo (1989). "Ritual de la danza", revista *Imagen*, mayo.

32 N. Ochoa (1989). "Acción Colectiva y su quinta jugada", *El Diario*, 9 de abril.

La música de Noya y Godwin en esta sección es extraordinaria, impulsando a los personajes a oscuros laberintos psicológicos, y, a la vez, es la perfecta representación de estos estados. Enseguida, ocurre una escena en la cual los hombres toman en sus brazos a las muñecas y ejecutan un baile en donde se manifiestan deseos, frustraciones, violencia y su avasallante soledad e imposibilidad de poder comunicarse y expresarse felizmente.

> Es la rudeza de un material coreográfico que no ha sido sobado, quizás intencionalmente, como bocetos de un mundo varonil que no intenta resolver su autora, para que conserven toda su frescura[33].

SEGUNDA ETAPA (1989-1993)

Estéticas de dolor, violencia y memoria

> El hombre de la sociedad del conflicto, en general, no tiene verdaderas relaciones con otros, porque para él la alteridad es solo un modo de reproducir afuera sus propios conflictos internos, que a su vez imitan la violencia de la relación siervo amo y dependen de ella. También la relación interpersonal que, precisamente en el mundo moderno, se ha impuesto significativamente cada vez más como modelo de esfera de la autenticidad, el amor entre los sexos constituye sólo para el hombre del conflicto un modo de encontrar un remedio momentáneo para la necesidad, la soledad, la insatisfacción[34].

---

33 Ibídem.

34 Gianni Vattimo (1998). *El sujeto y la máscara*. Milano: Grupo Editorial Fabbri-Bompiani, p. 216.

MOONLIGHT AND ROSES (1990)

Coreografía: Julie Barnsley.
Intérpretes: Eleonora González, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Carlos Mujica, Alfredo Orueta, Pedro Osorio, Leyson Ponce, Jacqueline Simonds, Enid Narváez o Marieli Pacheco.

Catarsis como camino al conocimiento y a la transformación.

Yo te nombrara, no tres pescadores (religión, drama, psicología, pescando para alcanzar el conocimiento humano) o dos pequeños ojos (perspectivas intelectuales parcializadas), sino CATARSIS, ese singular hermoso océano que una noche podría ser un río de luz cristalina[35].

Moonlight and Roses surge dentro de ciertas condiciones históricas muy especiales. Tuvimos que suspender nuestro estreno de *Rope* en marzo de 1989 porque coincidió con el "Caracazo", una verdadera manifestación catártica, en donde muchas personas murieron y parte de la cuidad de Caracas fue destrozada por saqueos y conflictos entre militares, pueblo y gobierno, todo debido al creciente clima de conflictividad social y económica provocado por la perpetuación de estrategias políticas corruptas a nivel nacional y por el cambio de paradigmas a nivel global. (Fin de la Guerra Fría, creciente explosión de la tecnología informática, etc.)

Fue dentro de este clima tan inestable que la compañía se establece de manera permanente en Caracas, y yo decido radicarme una vez más en esta ciudad.

Gracias a Zandra Rodríguez, que nos incluyó dentro de uno de sus macroproyectos culturales, logramos que por primera vez el Conac nos otorgara un pequeño subsidio. Carlos Paolillo, por su parte, nos permitió trabajar en un enorme y aireado estudio en el Instituto Superior de Danza durante largas horas cada día.

35 D.L. Miller (1990). *Myths, Dreams and Religion*, trad. al español de J. Barnsley. Texas-EEUU: Spring publications Inc., p. 47.

De alguna manera las erupciones sociales y esa inestabilidad política desmintieron las quejas de algunos de nuestros públicos detractores que argumentaban que dentro de los espectáculos no expresábamos temas pertenecientes a la particular psiquis venezolana, que supuestamente era más alegre y alejada de los temas que preocupaban a los artistas de Acción Colectiva. Evidentemente el Caracazo demostró que algo se estaba movilizando dentro de la psiquis colectiva venezolana y no era exactamente esta supuesta actitud despreocupada y alegre.

Finalmente, teniendo la oportunidad de trabajar a diario y con un elenco ávido por aprender y entregarse a los procesos de investigación, propuse un proyecto diseñado para sacudirnos y liberarnos de apegos a formas físicas meramente epidérmicas, en un intento por compenetrar y confrontar nuestros cuerpos a niveles más profundos y hasta ahora desconocidos.

La obra

La metáfora utilizada dentro de la obra es muy simple. Una noche de baile en un club social en donde un colectivo se reúne para bailar los bailes de siempre, en donde todo anda bien hasta que el maestro de ceremonias deliberadamente apaga la música, causando un verdadero caos dentro del lugar.

Nuestra *comunidad* en la obra es representativa y simbólica de algunas comunidades y sociedades de la realidad en las cuales el supuesto orden se logra manteniendo a la gente en un estado de miedo y de ignorancia, donde no se promueve el desarrollo de la inteligencia instintiva y corporal.

Evidentemente los contextos son básicos para nuestra vida; el cuerpo es el contexto con el cual experimentemos la existencia, *ser en el mundo es ser en el cuerpo*, y sin otros contextos con los cuales interrelacionarnos no existimos. El problema es cuando éstos delimitan el desarrollo de nuestras energías más fundamentales, cerrándonos en vez de ampliar nuestras facultades y posibilidades perceptivas.

Considero que las estrategias de manipulación basadas en el miedo son comunes en toda sociedad y entre grupos de individuos

en particular, en los cuales se crean normas y reglas, incitando fobias y supersticiones entre la gente para controlarlos mejor.

> Es una pieza con una identidad notoria, la cultura del divertimiento hipócrita que se convierte en atroz carnicería. Es teatro que se vale de la danza para expresar, con movimientos viscerales y cáusticos, la superficialidad, la indiferencia y hasta la podredumbre de ciertas sociedades, de algunas conductas; y para cada actor bailarín supongo que es profunda catarsis[36].

> *Moonlight and Roses*, una obra de danza que se adentra dentro de la ideología de la violencia física y psicológica, pero que esencialmente puede ser entendida como un acto interno de purificación, de despojo[37].

> Las relaciones humanas son presentadas de manera instintiva y descarnada. Una necesidad imperiosa. Un exorcismo, tal vez[38].

Catarsis, según Aristóteles, es cuando el otro (el actor) corporiza el terror y la locura en función de que el público que lo ve pueda liberarse de ellos (principio de *transferencia con base en el esclarecimiento*).

Otra versión refiere a un proceso más dionisiaco y complejo en el cual ocurre una especie de simbiosis entre el público y los actores, en donde ambos internalizan las emociones representadas, provocando un sentido de comunión y ritual basado en estas energías, causando una especie de *transformación* dentro de la psiquis de todos los involucrados: así abordamos nuestro particular proceso de catarsis.

> Parejas unidas por el artificio disfrutan su aparente y precario equilibrio[39].

36 T. Alvarenga (1990). "Espacio D", *El Nacional*, 24 de octubre.
37 C. Paolillo (1990). "Todo en un night-club", *El Universal*, 26 de octubre.
38 Ibídem.
39 Ibídem.

Dentro de la primera parte de la obra cuatro parejas llegan a un salón de baile, guiados a cada momento por el anfitrión (mi inspiración fue lograr un personaje que uniera características de un vampiro y del extravagante Liberace), ejecutan una serie de bailes populares, con pasos y ritmos muy banales en donde se impone la simetría, moviéndose mecánicamente con la música. Los pasos son superficiales y las formas no dejan que el cuerpo aplome su verdadera gravedad. Los trajes y gestos delatan una excesiva preocupación por la apariencia y la felicidad aparente. El anfitrión es una especie de fanático, ordenando sillas y vigilando el evento… hasta que decide no poner más música, provocando un caos:

> La exhibida alegría se trastoca en pánico. La aparente seguridad en caos y el orden es subvertido hasta los límites del desamparo y la autodestrucción. Ellos han alcanzado la asunción definitiva de una realidad evadida[40].

Mientras van perdiendo sus trajes fastuosos dentro de un caos en el que todos deambulan y corren sin sentido por el escenario, tratando de robar la ropa de los demás, el anfitrión intenta controlar los frenéticos y desordenados desplazamientos por el espacio, colocando vendas oscuras en los ojos de siete de los ocho personajes. Deja una persona sin venda, ella/el (travestido) vive en una fantasía de imágenes y acciones no relacionadas con el lugar o los eventos que transcurren.

El travestido y el anfitrión son los únicos sin vendas; no obstante, ambos demuestran su incapacidad de *ver* la realidad de ésta o de cualquier otra situación. El anfitrión minuciosamente recoge y ordena cada prenda de vestir en una fila precisa al borde del escenario.

El verdadero drama corporal y la verdadera transformación psicofísica comienzan a desarrollarse en el cuerpo de los personajes vendados.

40 Ibídem.

Ojos que ven, corazón que no siente…

Dentro de nuestra cultura existe un uso excesivo de la vista y el oído y una subordinación de los demás sentidos. Con nuestras víctimas pasa lo mismo, no se les ocurre apoyarse en otros sentidos para resolver su dilema, con las vendas puestas corren aterradas, desesperadas por todo el espacio, con los brazos extendidos para no chocar, pero lo hacen continuamente, contra paredes, sillas y unos contra otros. Cuando finalmente cada uno logra apropiarse de una silla, la agarran desesperadamente, como si esto les proporcionara algo de confort o resolución a sus problemas.

Las vendas no son solamente símbolos metafóricos que representan el hecho de que, aunque veamos muchas cosas, en realidad vemos muy poco, sino que además son utilizadas para quitar la visión de los intérpretes, haciéndolos conectarse con una realidad corporal que es totalmente diferente a la acostumbrada y que es extremadamente precaria. Trabajar sin poder ver, en condiciones adversas y con pautas complejas, afecta profundamente la percepción interna del cuerpo. Juan Carlos Linares, que fue uno de los intérpretes de este proceso, comenta:

> En la sección de las vendas (…) el estar abandonado, a la deriva, sentirse en la nada o vacío, daba otra liberación mucho más interna y sosegada. Se daba una dualidad entre las sensaciones, ya que, mientras los sentidos te vuelven más alertas y la atención aumenta, el abandono y el sentirse desvalido es mayor por el miedo de la desprotección[41].

Dentro de este estado los intérpretes utilizan las sillas para desarrollar una secuencia de improvisaciones en el piso, en donde se interrelacionan de muchas maneras con el objeto metálico (la silla que reconforta, que encarcela, que rechaza); después de un tiempo parecen darse cuenta de que este objeto no les va a responder; como animales en cuatro patas, van ciegamente en búsqueda de cualquier

41 Entrevista con Juan Carlos Linares (2004).

otro contexto a que aferrarse, eventualmente encuentran otro cuerpo con quien interactuar.

En parejas se lanzan desesperadamente y por completo hacia el cuerpo del otro, suben y caen al piso, por momentos uno sacude violentamente al otro, como si quisiera deshacerse de algún objeto que le estorba. (En algunos rituales primitivos, igualmente en algunas terapias corporales se sacude el cuerpo, provocando estados de tembladeras, en el intento por desbloquear y deshacer el cuerpo de ciertas energías malsanas, así intentan que estas energías primeramente se desaten internamente para luego explotar y salir afuera del organismo.)

La violencia de la acción física exteriorizada se va reduciendo, pero se intensifica el agotamiento causando más desespero y fatiga interna, eventualmente todos caen sin impulso y por separado en el piso. Cuando no existe más energía que proyectar hacia el otro, o ya no se reclama una solución proveniente de afuera, los cuerpos colapsan y se recogen en el piso en posiciones fetales. Aquí empieza la dolorosa confrontación con su verdadera y debilitada condición interna. Se detienen un tiempo, improvisando desde impulsos que se manifiestan en frases de movimientos cortos y esporádicos. Surge un murmullo, se contagia y se convierte en una especie de lamento colectivo, poco a poco vemos que cada cuerpo (a su manera) parece adquirir impulso, envueltos en su particular soledad los cuerpos se levantan del piso.

La obra termina con el anfitrión vistiéndolos uno por uno, quitándoles las vendas y colocando una ultima canción. Desolados, poco glamorosos, con energías y cuerpos muy distintos a los que vimos al principio de la obra, inician su último baile que termina con sus respectivas sillas vomitándolos por una última vez hacia el piso…

Este particular proceso catártico de *Moonlight* surgió como un intento por deshacer y transformar hábitos y maneras de moverse redundantes y lograr así una mayor conciencia para enfrentar y cambiar esquemas de movimiento y de vida inservibles.

Moonlight surgió intuitivamente de esta manera, no creo que sea casual que en esa misma época la sociedad venezolana estuviera viviendo su verdadera catarsis (el Caracazo), en donde por unos tene-

brosos días y noches rondaba la muerte, la locura y la incertidumbre a la puerta de todos, permitiéndonos experimentar extraordinarias vivencias y reflexiones. Con este acontecimiento se abrió el paso para que comenzaran los largos y dolorosos procesos de derrumbes y cambios reales y espirituales que todavía hoy estamos viviendo.

Luis Viana y Acción Colectiva

Luis fue uno de los intérpretes fundadores de Acción Colectiva y trabajó dentro de esta institución desde 1985 hasta 1993. Paralelamente a su trabajo en Acción Colectiva, desarrolló una importante labor como solista independiente, fue también protagonista importante del Festival de Jóvenes Coreógrafos y docente fundador del Instituto Superior de Danza (posteriormente Iudanza). Cuando dejó el trabajo con Acción Colectiva en 1993, fundó su propia compañía, el Ensamble Coreográfico Experimental.

Mi relación con Luis se dio a dos niveles: primero lo conocí como intérprete (1985-1989), creando para él personajes principales en varias de mis obras: *Lovesong* (1987), *Britania* (1987), *The Rainbow Dance* (1988), *Cuts* (1988) y *Rope* (1989). Fue una relación muy fluida, productiva e inmensamente agradable; aunque en todas estas obras le proporcionaba los signos físicos, él entendió cómo relacionarse intuitivamente desde sus sistemas más internos con el material propuesto. Esto significó que la particular verdad, conexión y resonancia que yo necesitaba de él dentro del trabajo surgiera de manera natural.

En 1987, después de haber visto su obra *Silente,* en el Festival de Jóvenes Coreógrafos, le pedí que la presentara en el segundo espectáculo de Acción Colectiva.

> Las imágenes no son hermosas: buscan chocar (…) al aludir a su negro destino que es gozo y vicio los cuatro intérpretes se desnudan ante el espectador con inusual honestidad[42].

---

[42] T. Hannot (1987). "Un tema y variaciones de otros", revista *Imagen*, noviembre.

Luego, cuando el laboratorio y la compañía se establecieron en Caracas de forma permanente (1989), invité a Luis a colaborar con la compañía de otra manera, asumiendo más responsabilidades dentro de los proyectos; entre 1989 y 1993 ambos dictábamos clases y asumíamos la responsabilidad (en procesos distintos) de crear coreografías para los distintos espectáculos. Carlos Paolillo comenta acerca de su trabajo coreográfico:

> Los de Luis Viana (los personajes) son entes al margen, extraviados. De ellos emana una estética singular. Su tragedia no es grandilocuente, sino íntima, silenciosa en su patetismo (…) La danza de la no esperanza[43].

Luis creó para Acción Colectiva cuatro coreografías: *Los últimos felices* (1989), *Vastos y ajenos* (1991), *La eterna agonía de las flores* (1992) y *Diluido, extraviado, extasiado corazón* (1993), también bailó varios de sus solos dentro de nuestros conciertos (obras creadas originalmente para el Festival de Jóvenes Coreógrafos): *Ras con ras* (1989), *Pierrot* (1991) y *On Love Tracks* (1993).

VASTOS Y AJENOS (1991)

Coreografía: Luis Viana.

Intérpretes: Eleonora González, Miguel Issa, Carlos Mujica, Alfredo Orueta, Pedro Osorio, Leyson Ponce, Jacqueline Simonds, Enid Narváez (o Marieli Pacheco)

> El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad[44].

Inspirado por el libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en esta obra Luis divide el escenario con una cortina, que parece

---

43 VVAA (1994). *Itinerario por la danza escénica de América latina*. Consejo Nacional de la Cultura, p. 144.

44 Octavio Paz, de su libro *El laberinto de la soledad*, citado en nota de programa de "Acción Colectiva 1991".

extraída de un local nocturno o un hotel de mala muerte, la obra se desarrolla dentro de un espacio cerrado delante de la cortina, donde somos partícipes en rituales de encuentros y desencuentros repetitivos y cíclicos entre seres marginados que aparecen y luego desaparecen detrás de la cortina. La obra contiene una violencia y un dolor implícito mas no explícito que se expresan a través de los movimientos. La estética corporal es contenida y adolorida, parecen seres que crecieron en ambientes de represión y sumisión.

Utilizando música popular compuesta por cumbias, vallenatos y boleros, los personajes no bailan los pasos de estos bailes con las acostumbradas emociones de alegría o pasión: muy lejos de ser partícipes en una fiesta o celebración, asumen estos ritmos como un deber, parecen más bien cautivos de los repetidos, incesantes e interminables pasos que ejecutan. La música alegre y de procesiones hacen parecer más trágicas y patéticas las situaciones enajenadas e infelices de todos los personajes presentes.

Trastoca el tema siervo-amo y la inevitable sumisión femenina frente al macho latinoamericano, no obstante lo que predomina es la impotencia y la dolorosa soledad de todas las personas presentes. Dentro de los bailes en grupos y de parejas, los cuerpos se manipulan entre sí y se tocan constantemente; aunque existe esta aproximación física no existe nunca una correspondiente compenetración amorosa entre los personajes. En un escena en particular, las tensiones y la dinámica corporal de los personajes (que ejecutan movimientos que delatan sus búsquedas insatisfechas y solitarias) aumentan, empiezan a cambiar de pareja constantemente; durante estos desesperados acercamientos físicos, la soledad sólo se intensifica, los movimientos se vuelven más toscos, frustrados y agresivos.

La obra termina en plena actividad agobiante y desesperada de encuentros y desencuentros, la música feliz y carnavalesca a todo volumen, un *black-out* para nosotros el público, pero nos quedamos con la seguridad de que esta situación continuará y continuará…

> La soledad se muestra sola o en desolada compañía. Es la necesidad de reafirmación individual a través de la comunión con otros. Es la contradicción existencial del hombre que se sabe irremediablemente individual y poseedor al tiempo de una agobiante necesidad colectiva. Los personajes de Viana se buscan y se rechazan con violencia y resignación. Son seres incompletos en perenne y absurdo anhelo de totalidad[45].

Resumen de la segunda etapa.

> Julie Barnsley y Luis Viana nos comprometen en sus quehaceres danzarios. Nos golpean y nos vapulean, y nos inmiscuyen en sus espacios cinéticos, con autoridad y sin concesión alguna[46].

Iniciamos esta segunda etapa con la estética corporal catártica y violenta de *Moonlight and Roses* y la melancólica poética corporal de *Los últimos felices* de Luis Viana, esto dio paso a que entre 1991 y 1993 ambos desarrolláramos obras con temas similares y recurrentes, obras contenedoras de una dolorosa y sostenida calma, de nostalgia y soledad: *Vastos y ajenos* (1991), *La eterna agonía de las flores* (1992) y *Diluido, extraviado, extasiado corazón* (1993) de Luis Viana; *Bluebells and Fairydells* (1991), *Amores dulces amores* (1992), *La carta* (1992) y *Reencuentros* (1993) de mi persona.

Ramiro Guerra comenta acerca del concierto de Julie Barnsley y Luis Viana (en representación de Acción Colectiva) en La Habana en 1993,

> … revelarán, cada uno con sus propias transparencias y presencias, sus únicas y personales vibraciones de energías viscerales para hacer que lo lírico, lo poético, lo trágico o lo rompible del hombre puedan explotar en añicos para reintegrarse de nuevo en lo unívoco y perdurable: el ser humano con sus energías volantes por entre los ve-

---

45 C. Paolillo (1991). "Una danza intimista y colectiva", *El Universal*, 14 de octubre.

46 R. Guerra (1993). "Ceremonias y exorcismos", revista *Las Tablas*. Cuba

ricuetos de sus nervios, arterias y venas, sangre circulante, músculos, piel y huesos[47].

Carlos Paolillo nos habla de la obra *Bluebells and Fairydells*:

> Se trata de una obra surgida y concebida del recuerdo. De esa dimensión donde los conceptos de tiempo y espacio se trastocan. De ese ámbito que puede ser refugio o lugar inhabitable. Las vivencias y los miedos, las nostalgias y los fantasmas individuales deambulan por un espacio concreto inexistente, formando parte de una historia que no es tal e involucrados en una situación irreal. Barnsley los sitúa a todos en una suerte de abstracción del pasado que ha determinado un presente. Entre la memoria evasiva y la realidad fustigante se desarrolla la obra, portadora de un lenguaje corporal elemental, sencillo y eficaz e imágenes de notable valor estético[48].

En mi caso, casi todas las obras de esta época se basan en la memoria: con signos físicos precisos se despertaban memorias y emociones arraigadas en la subcorteza de los intérpretes, simultáneamente con la insistencia de estas imágenes dentro de la neocorteza se elaboraban automáticamente más imágenes y sensaciones y como consecuencia surgían nuevos movimientos. Toda esta actividad provocó una expresividad e intensa remoción emocional y psicofísica, que fue la base para estos trabajos.

Las estrategias de Luis fueron diferentes: él, por ejemplo, pedía a los intérpretes que ejecutaran sencillas tareas físicas (gestos o acciones precisas), luego basándose en la repetición y elaboración de éstas, surgían en los intérpretes conexiones psíquicas y sensaciones, que eran la base para que ellos crearan una dramaturgia íntima que les permitiera sustentar sus acciones.

---

[47] Ibídem.

[48] C. Paolillo (1991). "Una danza intimista y colectiva", *El Universal*, 14 de octubre.

Aunque el abordaje psicofísico dentro de los procesos coreográficos y las estéticas corporales entre nosotros eran muy distintos, existían coincidencias en los temas de ambos.

> Situaciones interpersonales violentas, los personajes marginados, las ilusiones y los sueños desmoronados, las heridas de la pérdida y la ausencia y una recurrente y dolorosa memoria, toda dentro una atmósfera de implacable crítica social puesta a la luz desde esa realidad interior[49].

Los niveles e intensidad de las investigaciones que iniciamos en 1989 solamente fueron posibles debido al hecho de que entre 1989 y 1998 Acción Colectiva logró trabajar en espacios físicos idóneos y durante largas horas cada día. El particular entusiasmo, amor y dedicación al trabajo de todos los intérpretes involucrados nos permitieron experimentar ampliamente y desarrollar las diferentes estrategias corporales, éstas a su vez permitieron que los intérpretes se expresaran individualmente y dentro de estéticas corporales homogéneas y vitales.

> Una compañía muy atractiva y buenos ejecutantes del movimiento también[50].

> Acción Colectiva continúa su camino cada vez más deslastrado y desprovisto. Tras el logro de una autenticidad en la expresión que como consecuencia la haga trascendente, sigue indagando dentro de una dimensión más humana y menos espectacular de la danza[51].

> El rechazo a una concepción castrante sobre el cuerpo humano impuesta por una moral judeocristiana, el rescate de lo erótico, el manejo de la

---

49 L. Nazoa (1995). "10 años de Acción Colectiva", revista *La danza*, nº 22.

50 J. Dunning (1990). "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow", *Review/Dance*, *TheNew York Times* (The Arts) 8 de abril; trad. al español de J. Barnsley.

51 C. Paolillo (1991). "Una danza intimista y colectiva", ob. cit.

ironía y la experimentación en el movimiento hasta sus ultimas consecuencias, resaltaron en la función de Acción Colectiva (...) El espectador enmudeció por momentos ante el asombro de una propuesta coreográfica pletórica de una gran fuerza interpretativa y el dominio extraordinario de lo corporal y, en otros instantes, río abiertamente por el sentido de humor manejado con tino y una sutileza pocas veces observado[52].

TERCERA ETAPA (1993-2000)

La dramaturgia corporal y las partituras psicofísicas

Hasta 1993 me resistí a desarrollar obras basadas en textos literarios o sobre ideas muy elaboradas previamente. Creía en el poder avasallante de una escritura corporal proveniente mayormente del territorio del inconsciente; evidentemente, en el proceso de objetivación del material físico, tomaba decisiones de selección y ordenación utilizando ampliamente mis facultades racionales, pero estas decisiones estaban fuertemente guiadas por un saber intuitivo mas no lógico-objetivo. Como directora de las investigaciones cultivaba un estado en donde mi pensar-racional y mi sentir estaban indisociablemente conectados.

La primera vez que decidí elaborar un guión dramático (escrito) para basar una coreografía fue en la obra *Elvira* (1993). Hasta este momento el punto de partida escrito para mis obras había sido un cuaderno de notas que contenía muchas impresiones y anotaciones dispersas acerca de ciertos temas. Estas notas fueron la base para entrar al estudio y guiar una amplia exploración corporal, la prioridad no estaba en establecer un drama secuencial, lineal y literal, sino desarrollar primeramente una escritura corporal, una dramaturgia que surgiera desde la anatomía y fisiología del bailarín, a través de la cual se movilizaban y comunicaban energías, imágenes, emociones y sensaciones profundas, provocando resonancias en el público, que no fueran descifrables por la mente racional. Quería envolver a

52 C.D. Martínez (1991). "danza venezolana", *S.L.P. Excelsior*, México, 26-6.

todos (intérpretes y públicos) en un mundo de sensaciones, mas no de razones. De manera natural, así surgieron, en mi caso particular, los lenguajes coreográficos y las estructuras dramáticas de estas primeras épocas.

Para el proceso de *Elvira* en 1993 decidí cambiar esta metodología, profundamente conmovida por la película *Un año con trece lunas*, de Rainer Werner Fassbinder (en donde un hombre acepta cambiar su sexo para complacer a su amante y luego éste lo abandona), utilicé elementos del argumento para comenzar una nueva investigación. Elaboré un guión de acciones, basándome libremente en uno de los personajes e inspirándome en términos muy generales en el argumento de la película, diseñé una serie de escenas análogas a los eventos principales que allí sucedían.

Distinto a lo que ocurre generalmente en el teatro occidental, en donde se utiliza el cuerpo del actor para representar y expresar en palabras las ideas planteadas (prioridad en las ideas, en los conceptos y en las palabras a comunicar), la meta para mí era lograr algo muy diferente: utilizar algunas ideas de la película para proporcionarme contextos delimitados y precisos en donde yo pudiera desarrollar y elaborar lenguajes psicofísicos para movilizar energías internas que sostuvieran ampliamente a estas ideas; este lenguaje corporal constituiría el contenido del espectáculo. Comunicar una secuencia de eventos predeterminados no era la prioridad.

Después de esta investigación, decidí elaborar otros proyectos basados libremente en obras literarias. Empecé una serie de colaboraciones con dos dramaturgos-directores teatrales venezolanos, Francisco Salazar (Pancho) y Armando Holzer, protagonistas experimentados y apasionados del llamado teatro físico.

Estos dos directores, aunque de formación y experiencia teatral, estaban (al igual que yo) experimentando fuertemente dentro los territorios psicofísicos del intérprete. Ambos estaban influenciados por el trabajo de Stanislawski, quien fue el primer director de teatro (principios del siglo XX) en entender y explorar de manera sistemática los territorios de las acciones físicas corporales y sus relaciones con el mundo interior, imaginario y subconsciente del actor.

Stanislawski propuso que la palabra del actor fuera solamente una pequeña parte de su expresión y que tenía que ser sostenida por su imaginario y con acciones físicas precisas que correspondieran y ayudaran a invocar los estados psíquicos requeridos.

Francisco Salazar, además, había estudiado con Ryszard Cieslack el brillante actor de Jerzy Grotowski, compartiendo con nosotros prácticas basadas en los entrenamientos psicofísicos que Growtosky inventó para remover los territorios no racionales de sus actores.

En Acción Colectiva, teniendo como base la danza contemporánea, de manera espontánea habíamos desarrollado nuestro particular teatro físico, al igual que estos directores, pero en sus casos desde experiencias en el teatro.

Nos encontrábamos ahora en un territorio donde teníamos intereses comunes, un territorio inédito y apasionante, cada uno con un bagaje distinto de experiencias, cada uno comprometido en indagar y develar algo de los misterios del cuerpo en movimiento.

> Acción Colectiva entra de manera decidida dentro del llamado teatro físico, término que busca fusionar las expresiones dancísticas y teatrales en otra manifestación, diferente y al final autónoma[53].

ROSAS ROJAS. URINARIOS ROSAS (1994)

Dirección: Armando Holzer.

Asesor del trabajo físico: Julie Barnsley.

Intérpretes: Eleonora González, Rosaura Hidalgo, Miguel Issa, Alfredo Orueta, Marieli Pacheco. Gregorio Milano, Diana Peñalver (o Julie Barnsley).

> Es dolor y muerte en el alma que de manera incesante corre por la escena[54].

53 C. Paolillo (1994). "Siempre rosas", *El Nacional.*

54 D. Suárez (1994). Nota de programa *Rosas rojas. Urinarios rosas.*

En *Rosas rojas, urinarios rosas*, dirigida y escrita por Armando Holzer, abarcamos un proceso que se elaboró alrededor de reflexiones sobre las devastadoras y caóticas energías que subyacen en los tiempos posmodernos. La obra se inscribe fuertemente dentro y comenta acerca de la tendencia posmoderna:

> El posmodernismo no elabora alrededor, ni suspende el referente, pero trabaja para problematizar la actividad de referencia (trad. propia)[55].

> Una constructiva, activa, no melancólica manera de alegoría, la habilidad de conectar las disimilitudes de manera de provocar un shock en la gente para que logren reconocer y entender de una manera nueva[56].

> No es un descubrimiento subjetivo sino un descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, básicamente a raíz de una nueva ordenación de sus elementos[57].

Armando elabora un guión en donde se da igual importancia al trabajo corporal, al aspecto literario (textos hablados), al desarrollo de un drama secuencial (mas no lineal) y a la puesta en escena. Basándose libremente en el *Hamlet* de Shakespeare, destaca los aspectos políticos y satíricos de la obra original y revela una visión escatológica y desalentadora de los acontecimientos del final del milenio…

> *Urinarios rosas* es una puesta en escena de una excepcional dureza y crudeza, sin embargo, no de otra forma puede ser reflejada una realidad lacerante y que se traga al ser humano para después vomitarlo como escoria, como ente cosificado por la degeneración de una sociedad (zoociedad) que le mediatiza y le cuadricula[58].

---

55 Foster Hal (1998). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*. Nueva York: The New Press, p. 108.

56 Foster Hal (1998), ob. cit., p. 109.

57 Ibídem, p. 111.

58 M. Martínez (1994). "La danza es más que movimiento", *A.M. León*. México, 15 de agosto.

El genocidio espiritual de una juventud que con ánimo de muerte se realiza vitalmente en el consumo[59].

Quizás lo que hace que las obras de Shakespeare sean tan ricas y adaptables a todos los tiempos es el hecho de ser simultáneamente contenedoras de vitalidad, creatividad y de una sátira simbólica del teatro popular del Medioevo, y también de una objetivación, raciocinio y análisis propios de los nuevos pensadores e intelectuales del Renacimiento.

Armando aplica una estrategia similar, logra envolvernos y contagiarnos con verdaderas energías desatadas y salvajes del hombre posmoderno (que no cree en nada pero posee una libertad de acción sin precedentes); al mismo tiempo, a través de la dramaturgia, nos hace reflexionar de manera incesante acerca de las múltiples y diversas facetas de nuestra realidad.

Hamlet, a través de esta visión, simulará el espíritu fisiologizado, el enfermo de SIDA, el punk, el esquizofrénico, el drogadicto, el revolucionario, el terrorista, el romántico, el chico de revista porno…[60]

El cuerpo, metáfora del individuo y del mundo, es el sujeto-objeto de la obra de Holzer: utilizado constantemente como una gran máquina de simulación, cuando hace parodia de su entorno hace parodia de su propia desdicha y vacuidad.

Se ve el cadáver de Ofelia que lo voltean maquinalmente de muchas maneras. Está intervenido por un gran clavo en la cabeza, detrás vemos los carteles que indican los pasos de la lobotomía. Ella se dobla mecánicamente como una muñeca mientras la pones en posición y la llenan de plásticos operatorios[61].

---

59 D. Suárez (1994). Nota de programa *Rosas rojas. Urinarios rosas*.

60 Ibídem.

61 A. Holzer (1994). *Rosas rojas, urinarios rosas* (guión).

> (…) Todo lo que huele a mierda huele a ser. *Hamlet*. Hubiéramos podido no cagar, no abrir el bolsillo, pero elegimos cagar del mismo modo que debimos elegir la vida. Mi cuerpo es una pila eléctrica en el que se ha castrado y reprimido las descargas. Me gustaría explotar, que alguien al menos me reconozca mis riñones. Revertir o no revertir, he allí el dilema[62].

El guión es orgánico, denso, no lineal y muy exigente a todos los niveles, además de hablar en escena, cada intérprete se transforma física y mentalmente de manera continua. Los intérpretes estaban muy capacitados y habían tenido experiencias en donde demostraron sus capacidades histriónicas y también sus posibilidades de abstracción y distanciamiento con el cuerpo. Solamente que en obras previas los territorios conceptuales y corporales estaban más delimitados.

Ahora tenían que producir signos corporales que surgieran a través de conexiones con sus territorios íntimos, y a la vez establecer actitudes de distanciamiento e indiferencia con estos mismos signos que estaban expresando. Había que trabajar en múltiples y a veces contradictorios contextos al mismo tiempo. Las instrucciones y por ende la organización energética interna y externa de los intérpretes cambiaban a cada momento. La exigencia psicofísica era compleja y muy intensa.

En el *Hamlet* de Holzer *ser y no ser* pasa de ser una metáfora poética a convertirse en una visible y vivenciada realidad, que no solamente se materializa a través de los cuerpos de los bailarines sino también a través de la elaboración de una puesta en escena que simultáneamente envuelve y rechaza a los públicos presentes de manera incesante durante la hora y cuarenta y cinco minutos que dura el espectáculo.

> Al mismo tiempo lanza un terrible yo acuso a los espectadores, de ser testigos mudos, y por lo tanto cómplices de que la vida no sea amada (…) Es la de Acción Colectiva una visión desgarradora de la vida cotidiana, del hombre en sus más aterradores espectros de locura y

---

[62] Ibídem.

muerte, de esquizofrenia y paranoia (…) la concepción de la danza *física* de gran carga emotiva y expresión dramática, son de esta manera un vehículo ideal para el efecto que se quiere lograr[63].

Con la obra de Holzer, se experimenta visceralmente y se reflexiona fríamente, acerca del paradigma fragmentario, esquizofrénico, descentralizante y debilitante de los tiempos actuales…

> Los cuerpos desnudos en el escenario, las palabras que resuenan terribles en su vulgaridad, son sólo vehículos de una realidad que ahoga y que destruye (…) La obra resuelta así estalla como un grito común de que la humanidad se está muriendo, que la indiferencia no es un sentimiento humano, que no nos podemos acostumbrar a las masacres, a la muerte en vida, a los genocidios cotidianos[64].

Quizás las nuevas tendencias analíticas, pluralistas y no comprometedoras de los tiempos posmodernos surgen en parte como producto del pensamiento estructuralista y posestructuralista de los años 70 y 80 (que surge como reacción contra la subjetividad y el individualismo de los años 60), en donde el sujeto era analizado obsesiva y objetivamente como un producto de sus relaciones con el lenguaje, las instituciones sociales y el poder, y en donde “la subjetividad era vista como una mera construcción lingüística y social”; contribuyendo también al fenómeno posmoderno, están los efectos del creciente auge tecnológico y de su utilización para dar más vitalidad y apoyo a los ideales del floreciente capitalismo.

Rosas rojas fue un proyecto que conceptual y vivencialmente estaba basado en la fragmentación y descentralización simultáneas del ser como sujeto y objeto inconsciente de su entorno. Después de este proceso y quizás en parte debido a él, pues se confrontaban y provocaban más preguntas que respuestas, el grupo de esta época

---

63 M. Martínez (1994). “La danza es más que movimiento”, *A.M. León*. México, 15 de agosto.

64 Ibídem.

(que en su mayoría habían trabajado juntos por muchos años) se disolvió.

Quizás esta disolución fue simbólica y/o sintomática de una cierta desconstrucción y transformación que estaba ocurriendo en términos generales en la danza en Caracas. El extraordinario nivel de intensidad, vitalidad y compromiso en las investigaciones y actividades dancísticas que ocurrió entre 1985 y 1995 empezó a disminuir dramáticamente. La crisis económico-social-cultural en el país se estaba agudizando. La comodidad de la sociedad no podía sostenerse, el cuestionamiento, la movilización y el desconfort se sentían en todos los niveles. El inevitable derrumbamiento de valores previamente establecidos empezaba a pronunciarse más fuertemente…

HUIS CLOS (1995)

Dirección: Julie Barnsley y Francisco Salazar.

Intérpretes: Marieli Pacheco, Beto Pérez, Rosaura Hidalgo, Francisco Salazar.

Con los únicos intérpretes profesionales que lograron sobrevivir el proceso de *Rosas rojas*, Marieli Pacheco y Rosaura Hidalgo, conjuntamente con la reintegración del protagonista principal de la obra *Elvira* (1993), el mexicano Beto Pérez, decidimos tomar como punto de referencia para nuestro próximo trabajo la obra *A puerta cerrada* (*Huis Clos*) de Jean-Paul Sartre. Quizás por las sensaciones tan movedizas en nuestro entorno, decidimos indagar dentro de una de las tendencias filosóficas que se centra más fuertemente en el cuerpo subjetivo e introspectivo: *el existencialismo*.

Como reacción inevitable al pensamiento cartesiano, siempre surgen en Francia grandes rebeldes frente a este su gran legado filosófico. Inspirados en Nietzsche, Heidegger y Husserl, los intelectuales franceses de los años 50 y 60 crearon nuevos contextos filosóficos para acomodar las energías radicales que existían en su entorno. Sartre, Camus y Merleau Ponty son algunos protagonistas de estos tiempos que proponen acabar con la dicotomía corporal cartesiana y la manipulación histórico-política-espiritual.

Dentro del existencialismo se propone que las respuestas acerca de la existencia se hallan únicamente dentro del individuo, que el hombre debe asumir la responsabilidad de su propia vida, lograr mayor conciencia de sí mismo y su entorno, y actuar acorde con sus necesidades y deseos. En la obra *Huis Clos* cada ser es la causa de su propia y particular desdicha y, además, culpable de proporcionar y perpetuar el infierno de los demás.

Nuestro trabajo se centraba alrededor de partituras psicofísicas creadas a partir de los tres personajes principales de la obra de Sartre; nos mantuvimos fieles al desarrollo lineal de la anécdota y de las acciones, impulsando a cada intérprete a desarrollar secuencias de signos físicos basados en los cambiantes estados psíquicos de los personajes; luego partiendo de estos signos iniciamos un laboratorio de exploración y transformación de los mismos, provocando múltiples y complejos estados psicofísicos entre todos. No había textos dentro del espectáculo

> Las fronteras entre danza y teatro fueron disueltas por la soberbia invención de un espacio lumínico-dramatúrgico eficaz y por la fuerza interior de unos intérpretes dueños de ambas técnicas (danza y teatro) y poseídos de sus personajes desde las entrañas[65].

> La energía es materia. La energía danza. Las vibraciones del cuerpo en lo estático están allí, en la danza que no se ve, sino que se siente[66].

> Cuando, al final, los espectadores debemos irnos, huyendo de la agobiante soledad de esas criaturas conformes con su destino y conscientes de la eternidad de sus condenas, quedamos preocupados y temerosos, ya no por ellos, sino por nosotros mismos[67].

---

65 S.E. Marino (1996). "A la luz de lo teatral", *Tiempo-Caribe*, Colombia, 15 de junio.

66 J. Anedo (1996). "La energía danza", en *Off*, nº 3. Colombia, 14 de junio.

67 H. López (1996). "El infierno sartreano y Julie", *El Globo*, 22 de abril.

Nuevos tiempos, nuevos elencos y nuevas estrategias para la creación

Paralelamente al proceso de *Huis Clos*, aceptamos en el laboratorio de formación de Acción Colectiva a un grupo de jóvenes, todos con experiencia en la danza, a quienes les proporcionamos otras vivencias para que ampliaran sus particulares maneras de abordar el cuerpo. Con la ayuda de Pancho Salazar iniciamos un trabajo intensivo en el laboratorio de formación. En *Huis Clos* y desde ese momento en adelante, asumí un rol de directora coreográfica para los proyectos escénicos, diferente a mi trabajo anterior en el cual yo proporcionaba la mayoría de los signos físicos; ahora me interesaba que las formas físicas surgieran de los propios intérpretes, luego, con base en estos signos, indagaba y manipulaba ampliamente las energías movilizando e impregnándoles nuevos sentidos a las formas, logrando de esta manera muchas variaciones, volviendo a veces irreconocible el material original.

Paralelamente a entrenamientos basados en los hallazgos de Grotowski, en los cuales se movilizaron energías del subconsciente debido a la repetición de formas corporales precisas y extenuantes, para ayudar a los intérpretes a abarcar seriamente las sesiones de improvisación (con la finalidad de crear los signos físicos básicos), dentro de nuestros entrenamientos nos concentramos también en un trabajo basado en la concepción oriental del cuerpo; un cuerpo capaz no solamente de ejecutar movimientos eficazmente, sino que supiera estar presente y alerta con todas sus facultades en todo momento. Entrenamientos diseñados para facilitar la conexión y apertura de todos los sistemas en el cuerpo por igual, entrenamientos que buscaban conscientemente desbloquear las tensiones individuales, estableciendo conexiones corporales armónicas, donde la actividad mental y la actividad celular corporal se volviesen indisociables.

Una vez que se establecieron las conexiones adecuadas, guiamos exploraciones para que cada intérprete pudiera reconocer, conectarse y elaborar con los impulsos y energías descubiertas. La bailarina y partícipe de estos procesos Marta Carvajal nos comenta:

> Un aspecto fundamental del proceso tuvo que ver con el aprendizaje de principios de trabajo físico como: la contraposición de fuerzas, la proyección del movimiento y la posibilidad del movimiento del cuerpo como totalidad (…) Esto a su vez implicaba un trabajo consciente relacionado con el uso de motores del movimiento, lo que significaba la identificación de los puntos a partir de los cuales surgía el movimiento y el cómo desarrollarlo…[68]

Este trabajo no estaba centrado en una exageración o sobre-elaboración del imaginario y las emociones para elaborar los signos físicos (como en *Bluebells*, por ejemplo). Más bien estos aspectos permearon al cuerpo para fusionarse y desarrollarse conjuntamente y al mismo nivel de los sentidos kinestésicos. De esta manera el movimiento resultaba más abstracto, un cuerpo sintiente en donde la emoción no era tan explícita y dominante, sino más implícita en el movimiento.

En *Bakxai*, utilizamos la imagen personal como la base para conseguir el material físico, luego en la manipulación de éste eliminamos la imagen consciente, enfocando nuestros procesos cognitivos en tareas basadas en el movimiento y no en la emoción, teniendo como resultado una especie de expresionismo abstracto corporal. Marta explica:

> En todo momento éste fue para mí un proceso de exploración, que trataba de comprometer al intérprete con una búsqueda interior en términos de hallar su propio centro físico así como la capacidad de lograr que su interpretación proviniese estrictamente del cuerpo y no de intrincados procesos psicológicos o emocionales (…) como intérprete y posteriormente como coreógrafa esto fue y ha sido el soporte fundamental de la interpretación, abrió puertas que todavía hoy estoy explorando (…) No sólo a mi paso por *Bakxai*, sino a todo mi recorrido por Acción Colectiva le debo el aprendizaje, no de formas, sino

[68] Entrevista a Marta Carvajal (2004).

de principios de movimiento que me han permitido tener una base para desarrollar mi propia forma de expresión[69].

BAKXAI (1997)

Dirección: Julie Barnsley y Francisco Salazar.
Intérpretes: Marieli Pacheco, Martha Carvajal, Jennifer Molgado, Ana Clara Martínez, Carolina Petit, Verónica Ortega, Reinaldo Mijares, José Antonio Rojas. Francisco Salazar o Arturo Pérez.

De entrada, la atmósfera se nos presenta con una enorme carga contenida a punto de estallar: una bomba en reposo, peligrosamente expresiva, elocuentemente muda. Figuras humanas oprimidas empiezan a erguirse entonces, poco a poco, de entre una tiniebla, donde las imágenes se componen como en un lienzo de Caravaggio[70].

No hay desperdicio ni sobresaturación en los movimientos y la expresión, más bien flota en el ambiente algo de minimalismo junto a una simpleza en la forma que enaltece el fondo (…) Llevar esa energía dionisiaca a escena es complejo, pues más que una desmesurada algarabía báquica, se trabaja –se juega– con las pasiones más profundas tanto del actor como del espectador[71].

Las energías más primarias no deben reprimirse ya que terminan por aniquilarnos, es por el contrario fundamental el darles un centro que les posibilite realmente liberarse[72].

Eurípides, según Nietzsche, con su obra lógica-lingüística-poética trabajaba en función de reafirmar y perpetuar los valores socrá-

69 Entrevista a Marta Carvajal.
70 D. Casasnovas (1998). "Barnsley dionisíaca. La brújula", *El Universal*, marzo.
71 Ibídem.
72 Entrevista a Marta Carvajal (2004).

ticos, el mundo ordenado y estático, mas no el mundo creativo y anárquico de las sensaciones.

Independientemente de las diferentes interpretaciones dadas a las creaciones de Eurípides, nosotros elegimos su obra *Las bacantes* no para indagar y celebrar la *pequeña* razón del hombre, sino para facilitar el correr libre de las energías dionisiacas, energías de la transformación y del perpetuo fluir, pertinentes a la *gran* e indescifrable razón corporal y cósmica, a través de *Baxkai*, considero que nos vinculamos con ambos creadores (Eurípides y Nietzsche) y de manera simultánea.

Pedí a los intérpretes que no leyeran el texto de Eurípides. La mayoría nunca lo leyó.

Construimos doce cuadros basándonos libremente en los acontecimientos de la obra (mas no en las anécdotas), extrayendo la esencia psíquica y energética que subyace en cada escena, para luego guiar a cada intérprete en el trabajo corporal hasta que sugieran estas energías en sus propios cuerpos, ellos no concienciaban racionalmente estas energías, las pautas eran siempre muy físicas, la psique se expresaba mientras ellos estaban ocupados en cumplir complejas tareas físicas. Ésta fue la manera como nosotros los directores conscientemente invocamos y manipulamos el inconsciente en el cuerpo de los intérpretes.

La exploración y expresión de energías instintivas, intuitivas y escondidas tenían prioridad. Reordenábamos las relaciones entre los componentes corporales constantemente en cada intérprete, hasta lograr las transmutaciones energéticas necesarias para poder construir cada escena de la obra. Este proceso fue muy fuerte, especialmente a nivel psicológico, removiendo y trastocando a los intérpretes, haciéndoles surgir a la conciencia elementos profundamente enterrados. La bailarina Carolina Petit nos comenta:

> Durante el proceso se trabajó con imágenes que movilizaban literalmente mis órganos internos. Me daban náuseas, dolores de vientre frecuentes (…) y de repente, en el ensayo, descubrías cómo surgía un grito o un gruñido muy interno. Una noche, recuerdo, me desperté

> pegando un brinco y al percatarme estaba en cuatro patas sentada en la cama y gruñendo –Qué estoy haciendo –me dije…[73]

Antes de los ensayos teníamos el ritual de calentar y abrir canales en nuestros cuerpos, pasábamos dos horas organizando, desbloqueando, abriendo, fortaleciendo y conectándonos con nuestros cuerpos y energías de manera individual y también de manera guiada y grupal. Logrando estados centrados e integrados entre mente y cuerpo, para luego desconstruirlos, reaccionando con este cuerpo frente a tareas precisas y complejas.

Construimos cada cuadro de diferentes maneras, las cambiantes expresiones psicofísicas de las mujeres eran la principal protagonista, el hilo conductor de la obra.

Empleamos estrategias distintas para construir las diferentes escenas; por ejemplo, en una de ellas, estudiamos y trabajamos con base en imágenes de animales específicos, transformando nuestra anatomía, fisiología y estados mentales logrando una simbiosis con el animal, invocando energías instintivas de supervivencia primaria en cada uno de nosotros. Una vez que hallábamos los signos físicos, pasábamos semanas explorando con base en ellos: de repente vaciándoles de la imagen original, trabajando solamente en los aspectos físicos y biomecánicos, alterando las dinámicas, complicando el material a su nivel físico-energético y suprimiendo las conexiones mentales, a veces, ejecutando el movimiento pensando en otra imagen o conectándonos con otras emociones… así surgieron las diferentes variaciones y el material de la pieza.

> Una conciencia del mito es lo que une a los hombres unos con otros y con el misterio de nuestro origen, sin referencia a lo cual las cosas pierden su significado radical…[74]

---

[73] Entrevista a Carolina Petit.

[74] S.R. Hopper (1990). *Myths, Dreams and Religion*. Texas-EEUU: Spring Publications Inc., p. 115.

(…) La conciencia contemporánea rechaza el mito en sus formas clásicas, debido a su visión dualística, y su preferencia a la objetivizacion, literalidad y fijaciones (trad. propia)[75].

El mundo de las sombras con fe es normal, porque la vida y la naturaleza tienen su lado oscuro y violento, pero el mundo de las sombras sin fe (…) eso es tenebroso, puede llegar hasta la locura[76].

En muchas de las creaciones escénicas de Acción Colectiva se han reflexionado y corporizado rasgos de *un mundo de las sombras sin fe*, comportamientos pertinentes al hombre contemporáneo: la angustia, el miedo, el desarraigo, la imposibilidad de conectarnos de manera armónica con el entorno y con otros seres. Terminando la obra *Huis Clos* (en donde exploramos de manera extrema estos elementos) y paralelo con la primera parte del proceso de *Bakxai,* estuve un mes trabajando en un encuentro de artistas de Oriente y Occidente en la ciudad de Solo, Indonesia. En ese encuentro, colaborando en proyectos de artistas asiáticos, entendí la gran diferencia entre *el mundo de sombras con fe*, en el cual se desenvuelven ellos (y en donde existe el sentido de pertenencia y de comunidad con la naturaleza en su totalidad) y la dura realidad del *mundo de sombras sin fe* en el que deambulamos nosotros en el Occidente.

DELICADA DECAPITACIÓN (1999)

Dirección: Armando Holzer.
Material físico e intérprete: Julie Barnsley.
Realización de videos: Goar Sánchez.

"Delicada decapitación" corta la respiración de los asistentes, provoca las más innumerables reacciones y no deja al espectador apachurra-

75 Ibídem.
76 Entrevista can Suprapto Suryodarma, *Solo*. Indonesia (1997).

do en su butaca. El lenguaje teatral y dancístico se entretejen para ofrecer con sus acciones psicofísicas toda la miseria existencial del hombre y su cosmos (…) Cada movimiento, cada gesto y paso sobre el escenario, está provisto de una fuerza especial, de una intención pensada, devastadora. Podredumbre, angustia y olvido de sí, encuentran su materialización en Acción Colectiva, que difícilmente pueden expresarse de otra manera que no sea con una depurada técnica, cuidada investigación, exploración del cuerpo y de la mente individual-social que hace, de la puesta en escena, todo un ensayo de la esquizofrénica alienación (…) Video y cuerpo-cuerpo y video en enfrentamiento frenético altamente denunciador de la cultura "massmediática", danza y tecnología al servicio de un espectáculo, comprometido, entregado, total. Julie Barnsley, única intérprete, posesionada de personajes, historias, momentos que golpetean la conciencia ante la crudeza de la propuesta de los venezolanos[77].

Una especie de mosaico lingüístico-contemplativo-desgarrado, inserta su búsqueda estética y conceptual en las emociones (…) El espectador es sometido a visiones despiadadas y contrastantes: de lo estrictamente clásico hasta lo sarcásticamente kitsch –la danza frenética a ritmo de House–, ello para entablar una reflexión agria de la modernidad y su repercusión en los sentidos[78].

Después de explorar, analizar, invocar y manipular energías dentro de cuerpos ajenos (el de los intérpretes) durante muchos años, en 1999 tuve una imperiosa necesidad de corporizar y vivir estados extraordinarios de la conciencia en mi propio cuerpo. Invité a Armando a escribir un guión para despedir el siglo XX, en esta obra que él dirige soy la única intérprete, en ella aludimos a ciertas tendencias históricas precisas (partiendo de las tendencias intelectuales e idealistas del siglo XIX hasta las posmodernas de los

---

77 J.M. García (1999). "Denuncian la incomunicación", *A.M. León*. México, 24 de agosto.

78 D. Casasnovas (1998). "Barnsley dionisiaca". *La brújula*, Conac, marzo.

tiempos actuales) y exploramos alrededor de las repercusiones de cada ideología en el cuerpo anatómico, fisiológico y espiritual de los seres.

Construimos cinco personajes que se materializan en un solo cuerpo, cada personaje creado es producto y símbolo de los espacios en donde se desenvuelve.

Paralelamente a la creación por parte de Armando de los diferentes ambientes visuales y poéticos (puestas en escena diferentes, con base en videos, textos en *off* y elementos escénicos precisos), ocurre simultáneamente la creación de las metáforas humanas. A través de una precisa y particular reordenación de mis sistemas internos voy construyendo el cuerpo de cada personaje (aquí mi cuerpo es el lienzo humano), cada uno contenedor de una muy particular fragmentación física, mental y espiritual.

Cada personaje revela una terrible y debilitante dicotomía en donde no hay relación entre los impulsos físicos corporales y los ideales mentales; no obstante, mi propio cuerpo dentro de cada rol es una verdadera y organizada unidad integrada (como creadora *consciente*), repleta de energía y vitalidad. Veamos:

1) La primera figura, de donde parecen nacer las demás, es una mujer embarazada, un personaje brechtiano, que no siente nada, en donde el cuerpo es una armadura que rebota todo, protegido detrás de la mascara de la sátira y del sarcasmo. "Lo que me asombra no es que todo se esté derrumbando, sino la gran cantidad de cosas que todavía siguen de pie."[79]

2) Una bailarina de edad avanzada, que suspendía constantemente durante su vida los contenidos de su cuerpo intentando vencer la gravedad (ballet clásico), no logra ya pasar aire o movilizar la parte inferior de su torso, respira como un pez buscando sobrevivir fuera del agua. Aunque está aferrada mentalmente a los ideales del ballet clásico, su cuerpo no sostiene más estas ideas, colapsa continuamente y su mente llega al vacío y al borde de la locura.

---

[79] A. Holzer (1999). "Delicada decapitación" (guión).

> La bailarina rota, quebrada, con una angustia corrosiva, impactante. Cuerpo desmadejado, solo, terriblemente solo e insoportable (…) Barnsley brillante en su interpretación de cuidada y pulcra expresión-poesía corporal (…) También el hombre viejo, el cuerpo entregado, las manos flácidas, la mirada ausente y el canto-aullido que suena sordo lo hacen parecer un fantasma, anónimo, distante[80].

3) El hombre creado parece salir de una ficción de Becket, un hombre que vive en una caja de cartón, que no es capaz de relacionarse más allá de ese espacio; como resultado sus órganos no reciben el aire o la alimentación suficientes, su cuerpo empieza a comerse a sí mismo, sus movimientos y su mente se encierran en sí, el cuerpo se disminuye. Él no logra movilizar y expresar plenamente los impulsos internos de sus órganos, como consecuencia su estructura ósea-muscular se vuelve redundante, vaciada de su fuerza y sustancias.

4) Una ama de casa de los años 50 envuelta en el sueño americano y otro tipo de histéricas fantasías, roles y máscaras, a las cuales se entrega sin cuestionamiento.

5) Finalmente nos acercamos a una joven de los tiempos posmodernos, de los años 80 y 90, un cuerpo producto de las modas predominantes, cuerpo *fashion*, cuerpo drogado, cuerpo tecno, un cuerpo con una estructura y una musculatura sueltas, que se moldea a todas las tendencias sin ser capaz internamente de conectarse con alguna, una joven que repetía constantemente:

> Nothing is perfect because nothing oposes it[81].

En esta obra, somos testigos de los devastadores efectos de los distintos espacios e ideologías sobre los cuerpos/espíritus de los diferentes personajes. Cuando éstos se comprometen con ideas y comportamientos que van en contra de los impulsos y energías natura-

80 J.M. García (1999). "Denuncian la incomunicación", *A.M. León*. México, 24 de agosto.

81 A. Holzer (1999). "Delicada decapitación" (guión).

les de sus cuerpos, se debilitan no sólo sus capacidades físicas sino también las mentales, llevándolos hasta la enfermedad, la inercia y quizás hasta la locura (…) Podemos decir que "Delicada decapitación" representa una corporización y escenificación de la dicotomía entre mente y cuerpo propuesta por Platón y elaborada por Descartes y nuestras sociedades.

Terminamos la obra con un cuerpo desnudo e inmóvil en posición fetal, esperanza de un futuro mejor, o víctima de una nueva ficción impuesta por otros, tú decides…

En esa obra incluimos secuencias audiovisuales en el fondo del escenario para apoyarnos en nuestro objetivo principal que es provocar una toma de conciencia sobre cómo el destino malo o bueno del hombre está en sus propias manos… órganos, nervios, sangre, células…

IV

ÚLTIMAS REFLEXIONES



En el trabajo de Acción Colectiva nos esforzamos en crear nuevos símbolos vivos del movimiento, capaces de confrontarnos, reconfortarnos y despertarnos del sueño, de la anestesia e inercia del estado nefasto de raciocinio que predomina en Occidente. Este violento legado histórico basado en la razón *pequeña* del hombre ha causado un patético empobrecimiento de nuestros símbolos, iconos y cultura en general, y ha puesto a los individuos en posiciones de incertidumbre, aislamiento y confusión, nos ha quitado un sentido de pertenencia a la naturaleza, no confiamos en elementos naturales que son indescifrables a nuestra pequeña razón. Creemos solamente en la ciencia y lo que se puede explicar en términos lógico-matemático-objetivos, cuando nos encontramos en el inevitable mundo de las sombras, la angustia nos invade, buscamos las pastillas de la ciencia para curarnos, pero la droga no nos cura, nos adormecemos más, nos ayuda a evadir la *malaise* del espíritu que las ideologías de la razón han perpetuado y promovido. Éste es un destino muy duro. Nietzsche comentaba acerca de las razones de este fenómeno hace más de un siglo:

> Bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos[1].

[1] Nietzsche citado por Gianni Vattimo (1998), *El sujeto y la máscara*. Milano: Grupo Editorial Fabbri-Bompiani, p. 59.

El relato histórico heredado es una secuencia de eventos, un relato de ficciones de los hombres, cuentos inanimados en donde no podemos relacionarnos emocionalmente, en donde se manipula la memoria del pasado para manipular el relato de la actualidad. Pero el relato cultural histórico es otra cosa, estas ficciones que son las obras de arte contienen energías históricas vivas, haciendo trascender aspectos verdaderos del hombre del pasado, ayudándole a conectarse y arraigarse en el presente para poder construirse su futuro.

El arte contiene y comunica estas energías vivas, dándonos el sentido de pertenencia a esta gran comunidad histórica. Las obras de arte nos acompañan, reconfortan y fortalecen en momentos de angustia, soledad e incertidumbre. ¿Por qué entonces en Occidente los artistas están esencialmente desamparados, por qué las sociedades en general no promueven una cultura profunda capaz de ayudarnos a salir de nuestro dilema espiritual?

El legado de la razón no admite derrota, se basa en el poder y el poder es arrogante y soberbio, perpetuador de malas ficciones con la finalidad de saciar sus propios intereses. No le interesa confrontar energías que puedan tambalear sus estrategias. Las instancias del poder promueven a veces un arte malo, diversiones diseñadas para enterrar nuestras carencias y angustias espirituales. Al poder no le interesa que nos conectemos a energías que nos son propias y nos puedan fortalecer, prefiere mantenernos débiles, indefensos y confusos, dependientes de sus sistemas.

A veces proponen estrategias que nos enferman, para luego vendernos los remedios que nos curan. El hombre desarrolla poco sus potencialidades, sus criterios son delimitados por sus experiencias que a la vez son controladas, no sabe realmente quién es o cómo ayudarse a sí mismo, no confía en aspectos de su propia naturaleza, confía más en lo visible, lo verificable, la ciencia, lo que dicen los demás, sufre en privado y no sabe por qué o qué hacer… espera que alguien le diga cómo sentirse mejor…

El espíritu divaga, incierto de su hogar o su legado, de su voluntad de tener voluntad… (trad. propia)[2].

El creador de arte moviliza estas energías vivientes y eternas, energías que siempre están presentes en la vida aunque los contextos y las formas externas que las contienen cambien de apariencia, son energías que pertenecen al pasado, presente y futuro, que están arraigadas en nuestra memoria ancestral, trascendiendo tiempos, espacios e historia lineal.

El artista materializa estas energías en formas concretas, estos procesos son profundos y hasta peligrosos, en donde el cuerpo se presta para reordenar todos sus componentes internos y así expresar estados extraordinarios de conciencia, traspasando así sus energías a las obras de arte. A muchos artistas no les importa sacrificar su cuerpo temporal, están dispuestos a morir en el intento por crear estas obras, contenedoras de las energías que perdurarán eternamente.

Aunque el arte puede ayudar al hombre a aliviar su tragedia espiritual, vemos cómo el hombre en Occidente tiene una relación muy distante con él. En general las personas esperan hasta que una figura oficial, un especialista, diga cuáles obras de arte deben ser colgadas en los museos o presentadas en los teatros, sólo así y pagando sumas altas de dinero se sienten motivadas a ir a verlas.

Para los que elegimos mover y expresar estas energías en los cuerpos en movimiento, nuestro legado es aún más frágil, las obras y energías trascienden y trastocan al público solamente en el instante de su ejecución. Nos acercamos más al ritual de los monjes que meditan, de los sacerdotes que consuelan (aunque ellos tienen una situación y un rango social mejor que uno, les amparan económicamente y el pueblo los quiere en su mayoría…).

En Asia la gente común quiere, se interrelaciona y protege a sus artistas, entendiendo el valor de sus aportes energéticos y espirituales; en Occidente la sociedad conoce poco a sus artistas e intelectuales, los

2 S.R. Hopper (1990). *Myths, Dreams and Religion*. Texas-EEUU: Spring Publications Inc., p. 114.

únicos actores que reconocen son los de Hollywood, los deportistas tienen más valor para la sociedad occidental que un Premio Nobel o un gran artista. No obstante, nos comenta Herbert Read:

> El poeta de hoy ha acabado con un idealismo basado en ilusiones, ahora prefiere dominar la esencia de la realidad. Esto significa, en nuestros términos, que él asume la tarea de abordar el inconsciente, o, si eso suena demasiado ambicioso, por lo menos intenta lograr algo de correlación entre los símbolos concretos de su arte y la realidad subjetiva de su imaginación[3].

A pesar de que mayoritariamente la gente está condicionada y conforme con un arte producto y representativo solamente del pensamiento de los sistemas e ideologías predominantes, los artistas insistimos en nuestras múltiples maneras de expresar la vida, creyendo fuertemente que la realización de nuestras obras es un camino y respuesta concreta para ayudar a combatir la apatía y los valores superficiales de los tiempos.

Las obras que proponemos están influenciadas inevitablemente por nuestras particulares historias y educación. En Acción Colectiva utilizamos las facultades de la razón que tanto nos han ayudado a cultivar, en defensa y para elaborar estrategias que invoquen territorios de la no razón.

Diferenciándonos de las tradiciones heredadas, cultivamos de manera consciente y profunda nuestros cuerpos, ampliando las capacidades perceptivas de los sentidos y sistemas corporales para comunicar nuestra esencia a través de los lenguajes y estéticas corporales. Objetivamos y subjetivamos nuestra esencia e historias, traduciéndolas y comunicándolas a través del movimiento.

En el laboratorio de formación, igual, ayudamos a que la gente aprenda a ayudarse a sí misma, a conocer y apoyarse de su propio cuerpo, en donde existen muchas preguntas y también muchas respuestas.

---

3 Herbert Read citado por S.R. Hopper (1990), ob. cit., p. 116.

ACCIÓN COLECTIVA: UN LEGADO ARTÍSTICO, PEDAGÓGICO Y FILOSÓFICO DEL CUERPO

En el intento por descifrar, penetrar y confrontar nuestros cuerpos, durante los procesos creativos de Acción Colectiva se han removido y manipulado constantemente las energías y psiquis de los intérpretes. Considero que este trabajo ha facilitado una mayor concienciación y penetración con el ser interno en sus más amplias y extrañas dimensiones, contribuyendo de manera importante a la formación de artistas que han pasado por Acción Colectiva, y quienes contribuyen hoy en día a la evolución de la danza en este país, forjando sus propios y muy particulares caminos en la creación, la interpretación y la docencia.

El ser, lo real, el sentir, la conciencia, éstos no son elementos estáticos, son elementos en un estado de permanente movimiento y transformación. Las diferentes interpretaciones del hombre acerca de la vida durante la historia han afectado de manera determinante estos elementos. Nacemos con un legado específico inscrito en nuestra memoria y construimos día a día sobre él.

Sabemos que el cerebro tiene la capacidad de convertir en verdad una mentira con la finalidad de proteger y garantizar su supervivencia, igualmente que el hombre establece relaciones con su entorno y con las demás personas en su lucha por sobrevivir y evolucionar.

Los contextos históricos con sus particulares características e intereses político-ideológicos han afectado y manipulado los componentes básicos de la naturaleza humana con fines específicos; así han influenciado y siguen influenciando nuestras capacidades de sentir, pensar, actuar y progresar en la vida.

Las sociedades en Occidente se construyen con base en una serie de fabulaciones de la *pequeña* razón del hombre, mas no en la *gran* razón de la naturaleza.

Para lograr cierto orden se han diseñado rígidos esquemas del bien y del mal en los cuales sistemáticamente se han sometido algunos de los instintos e impulsos del hombre considerados anárquicos.

Estas prácticas han tenido graves consecuencias en el desarrollo corporal y psíquico de los individuos.

En Acción Colectiva, construimos espacios y desarrollamos prácticas corporales para invocar y cultivar estos aspectos de la naturaleza tradicionalmente marginados. Así, a través de estas experiencias y su expresión en los espectáculos escénicos, ampliamos nuestras percepciones y conciencia, liberándonos por momentos del condicionamiento corporal y espiritual históricamente impuesto, permitiéndonos acercarnos a nosotros mismos y a nuestro entorno de diferentes maneras.

Considerando que el cuerpo tiene escrito en él rasgos del pasado, es protagonista en el presente y constructor del futuro, lo abordamos de esta manera para invocar, confrontar y expresar sus múltiples y posibles "verdades". Así también se abre la posibilidad de poder transformar conscientemente aspectos de él y de cultivarlo para que funcione como un creativo receptor, transformador y generador de vida y no solamente como un pasivo y dócil receptor de información.

> Este cuestionamiento desgarrado, profundo a través del lenguaje corporal, de acuerdo con esta propuesta, es una forma de asumir nuestra responsabilidad esencial: intentar descifrar nuestros propios enigmas y con ello mantener vivo el deseo imposible de encontrar respuestas al caos y desorden del mundo, a la impotencia a las que nos arrojan la enfermedad y la muerte del espíritu, en última instancia una búsqueda indefinida de armonía y unidad: de la plenitud y la realización del hombre[4].

Para concluir

Igual que Heráclito considero que "el espíritu" o "energía vital" está en todos los fenómenos y expresiones de la naturaleza, y que además esta energía es capaz de comunicarse con elementos externos a sí misma, mientras los fenómenos están *vivos*, creo un error querer disociar la energía de la materia.

---

[4] Lida Aponte de Zacklin (1994). "Julie Barnsley: Rosas de dolor y plenitud", Revista *Venezuela, nº 6.*

En nuestro caso, a través de la exploración y experimentación profunda de la materia y sustancias del cuerpo (mas no la subordinación y evasión), consideramos posible corporizar, remover y expresar a través del movimiento lo que tradicionalmente son consideradas como energías incorpóreas, desterradas e inalcanzables: las energías enigmáticas del "espíritu".

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, N. (2000). *Diccionario de filosofía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Anatomicas Body Atlas (2002). EEUU: Laurel Glen Publishing.

Baril, J. (1964). *Diccionaire de danse.* París: Microsome.

Berghson & Berghson (2003). *The Makers of Modern Dance in Germany.* Princeton Book Company.

Best y Kellner (1991). *Postmodern Theory.* Nueva York: The Guildford Press.

Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en Occidente.* Barcelona-España: Editorial Blume.

Cunningham, M. (1968). *Changes: Notes on Choreography.* Nueva York: Something Else Press.

Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza*. EEUU: A Harvest Book Harcourt, Inc.

Danae (1979). *Enciclopedia de la ciencia y la técnica*, tomo II. Barcelona-España: Ediciones Danae.

Deleuze y Guattari (1983). *Anti-Oedipus.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma.* Madrid: Editorial Tecnos, trad. de J.A. Martínez y P.A Boué, notas al pie de J.A. Martínez.

___________ (1997a). *Meditaciones metafísicas con objeciones y repuestas*. Madrid: Ediciones Alfaguara, trad. de Vidal Pena.

___________ (1980). "Carta a Gibeuf", 19 de enero de 1642, *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Charcas, traducción de Olazo y Zwanck.

Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de filosofía.* Barcelona: Editorial Ariel.

Foster, Hal (1998). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*. Nueva York: The New Press.

Foucault, M. (1977). *Language, Counter-Memory, Practice.* EEUU: Ithaca Cornell University Press.

___________ (1979). *Discipline and Punishment.* Nueva York: Vintage Books.

Givone, S. (2001). *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Tecnos.

Goldberg, R. (1974). *Performance : Live Art 1909 to the Present.* Wesleyan University Press.

H'Doubler, Margaret (1998). *A Creative Art Experience Dance*. University of Wisconsin Press.

Hershkovitz, Raphael, Richie (2003). *Outcast Samurai Dancer.* EEUU: Creation Books.

Highwater, Jamake (1992). *Dance: Ritual of experience*. Oxford University Press.

Hopper, S.R. (1990). *Myths, Dreams and Religion*. Texas-EEUU: Spring Publications Inc.

Horton Fraleigh, S. (1987). *Dance and the Lived Body.* University Pittsburgh Press.

___________ (1999). *Dancing into Darkness*. University of Pittsburgh Press.

Jung, C.J. (1971). *The Spirit in Man Art and Literature.* Princeton: Princeton University Press.

Jowett, D. (1997). *Art & performance: Meredith Monk.* Johns Hopkins University Press.

Kapit, Macey y Meisami (2000). *The Physiology Coloring Book.* Benjamin Cummings Science Publishing.

Kirk, Raven y Schofield (1987). *Los filósofos presocráticos.* Madrid: Editorial Gredos, S.A., trad. de Jesús García Fernández.

Livet, A. (1978). *Contemporary Dance.* Abbeville Press Inc.

McDonagh, D. (1976).*The Complete Guide to Modern Dance*. EEUU: Dobleday Press.

Mclaren, P. (2003). *Pedagogía, identidad y poder.* Argentina: Homo Sapiens Ediciones.

Meisel, Victor H. (2003). *Voices of German Expressionism.* Inglaterra: Tate Publishing, traducción al español de J. Barnsley.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Percepción.* Londres: Routledge and Keegan, traducción de Colin Smith.

__________ (1964). *Sense and Non-Sense.* Evanston: Northwestern University Press, traducción de Dreyfus y Allen; traducción al español de J. Barnsley.

Miller, D.L. (1990). *Myths, Dreams and Religion.* Texas-EEUU: Spring Publications Inc., traducción al español de J. Barnsley.

Nietzsche, F. (1999). *Thus Spoke Zarathustra*. Inglaterra: Dover Publications, Inc.

Novack, C. (1990). *Sharing the Dance.* University of Wisconsin Press.

Parménides-Heráclito (1985). *Fragmentos.* Barcelona-España: Ediciones Orbis, S.A.

Rísquez, F. (1983). *Aproximación a la feminidad.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A.

__________ (1993). *Dioses, musas y mujeres.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A.

Ross & Wilson (1990). *Anatomy and Physiology.* Inglaterra: Churchill Livingstone, traducción al español de J. Barnsley.

Schaeffer, J.M. (1992). *El arte de la edad moderna.* Monte Ávila Editores.

Senet, A. (1958). *El hombre descubre su cuerpo.* Barcelona-España: Luis de Caralt Editor.

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra.* Madrid: Alianza Editorial. S.A.

Turner, Bryan (1989). *El cuerpo y la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Van Lysbeth, A. (1971). *Pranayama.* Madrid: Editorial Pomaire S.A.

VVAA (1979). *Butoh: Dance of the Dark Soul.* Aperture Foundation Inc. Nueva York.

VVAA (1994). *Itinerario por la danza escénica de América latina.* Consejo Nacional de la cultura. Caracas.

VVAA (1995). *danza en libertad*. Caracas: Graficas León.

Vattimo, Gianni (1998). *El sujeto y la máscara*. Milano: Grupo Editorial Fabbri-Bompiani.

Viala, Masson-Sekine (1988). *Butoh. Shades of Darkness.* Japón: Shufunotomo Co. Ltd. Japon, traducción al español de J. Barnsley.

Hemerografías

Alvarenga, T. (1990). "Espacio D", *El Nacional*, 24 de octubre.
"Alo. Juegos de violencia", *Tiempo*, México, 26 de julio 1991.
Anedo, J. (1996). "La energía danza", en *Off*, n° 3. Colombia, 14 de junio.
Aponte de Zacklin, Lida (1994). "Julie Barnsley: Rosas de dolor y plenitud", *Revista Venezuela*, n° 6 (Dirección Sectorial de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores).
Cardona, P. (1991). Nota del programa del Tercer Gran festival, Ciudad de México.
Casasnovas, D. (1999). "Y el teatro se hizo", *El Nacional*. Caracas.
___________ (1998). "Barnsley dionisiaca". *La brújula*, Conac, marzo.
Dunning, J. (1990). "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow", *Review/Dance*, *The New York Times* (The Arts) 8 de abril, 1990.
Guerra, R. (1993). "Ceremonias y exorcismos", revista *Las Tablas*, Cuba.
García J.M. (1999). "Denuncian la incomunicación", *A.M. León*. México, 24 de agosto.
Hannot, T. (1987). "Un tema y variaciones de otros", revista *Imagen*, noviembre.
Holzer, A. (1998). *Delicada decapitación* (guión).
___________ (1994). *Rosas rojas, urinarios rosas* (guión).
López, H. (1996). "El infierno sartreano y Julie", *El Globo*, 22-4.
Marino, S.E. (1996). "A la luz de lo teatral", *Tiempo-Caribe*. Colombia, 15 de junio.
Martínez, C.D. (1991). "Danza venezolana", *S.L.P. Excelsior*. México, 26 de julio.
Martínez, M. (1994). "La danza es más que movimiento", *A.M. León*. México, 15 de agosto.
Marino, Sigfredo Eusse (1996). "A la luz de lo teatral", *Tiempo-Caribe*, Colombia.
Nazoa, L. (1995). "10 años de Acción Colectiva", revista *La danza*, n° 22.

Ochoa, N. (1985). "Acción Colectiva en la Sala José Félix Ribas", *Criticarte*.
__________ (1987). "Acción Colectiva en la Sala Cadafe", *El Diario*.
__________ (1989). "Acción Colectiva y su quinta jugada", *El Diario*, 9 de abril.
__________ (1991). "Acción Colectiva: Nueva expresión de la danza", revista *Imagen*, febrero.
Paolillo C. (1987). "Los premios nacionales de la crítica", revista *Imagen*.
__________ (1989). "Ritual de la danza", revista *Imagen*, mayo.
__________ (1990). "Todo en un night-club", *El Universal*, 26 de octubre.
__________ (1991). "Una danza intimista y colectiva", *El Universal*,14 de octubre.
__________ (1992). "La violencia del cuerpo", *Dossier de prensa*.
__________ (1994). "Siempre Rosas", *El Nacional*.
Paz, Octavio (1993). *El laberinto de la soledad*, citado en el "Programa de Acción Colectiva".
Sierra, Edgar A. (1993). "Desde el gemelo izquierdo", revista *La danza*, n° 11.
Suárez, David (1992). "Pensar con el corazón", *Dossier de prensa*.
__________ (1994). Nota del programa, *Rosas rojas, urinarios rosas*.
Zambrano, D. (1987). "Programa. Acción Colectiva", n° 2.

Electrónicas
Diccionario de filosofía. Herder, Antoni, Martínez Riu y Jordi Cortez. (CD-ROM, Martínez Riu.)

Videografía: Videoteca de Acción Colectiva
Conciertos nos 1, 2, 3, 4, 5 (1985, 1987, 1988, 1988, 1989, resp.)
Rope (1989).
Moonlight and Roses (fragmentos) (1990).
Vastos y ajenos (1991).
Elvira (1993).

Rosas rojas, urinarios rosas (fragmentos) (1994).
Huis Clos (fragmentos) (1995).
Bakxai (1998).
Delicada decapitación (fragmentos)(1999).
La rosa mutilada.

ANEXOS

INFORMACIÓN ADICIONAL DE ACCIÓN COLECTIVA actualmente AKTION KOLECTIVA

Pioneros en la danza, performance, teatro físico y video en Caracas, Venezuela.

Fundada en 1985, bajo la dirección de Julie Barnsley, *Acción Colectiva / Aktion Kolectiva* participa con creaciones y talleres en múltiples eventos nacionales e internacionales entre los cuales se incluyen: Congreso Latinoamericano de Danza, Encuentro Internacional de Creadores y varias ediciones del Festival Internacional de Teatro en Caracas, Venezuela. Dos temporadas en La Mama E.T.C., New York, E.U.A. El Haus der kulturen der welt, Berlín, el Mousonturm, Frankfurt, el Kampnagelfabrik, Hamburgo y el Brotfabrik, Bonn, Alemania. Gran Festival Internacional, Ciudad de México, Festival de Arte Contemporáneo, León y el Festival de Danza, San Luís, Potosí, México. Festival de Nueva Danza, Barranquilla, Colombia. Festival Internacional de Danza, Cuba. Festival Independiente de Danza, Santiago de Chile. Festival Internacional de Danza de Quito, Ecuador. Encuentro Internacional de la Sociedad del Arte del Movimiento en Solo, Java, Indonesia. También ha realizado intervenciones en la Galería de Arte Nacional, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela. Sus producciones audiovisuales han sido presentadas en La Casa Encendida, Madrid, España, IX Dance Screen, Mónaco, Il Coreógrafo Elettrónico, Nápoli, Italia y en La Cinemateca Nacional de Caracas. En los últimos años *Aktion Kolectiva* está involucrada en la realización de espectáculos multimedia y performances donde incorpora el recurso audiovisual de manera fundamental. En 2010 se realizó la exposición, Poéticas del Cuerpo - 25 años de *Aktion Kolectiva*, Una retrospectiva de los trabajos audiovisuales de *Acción Colectiva / Aktion Kolectiva* 1985-2010.


Julie Barnsley

Nacío en Yorkshire, Inglaterra. Intérprete, coreógrafa, maestra e investigadora de la danza contemporánea, De origen inglés, formada inicialmente en el London School of Contemporary Dance, LSCD. Estudios posteriores en Alemania, Nueva York y Caracas. Licenciada en Danza.

Directora fundadora del grupo y laboratorio de Danza / Teatro Físico / Video *Acción Colectiva / Aktion Kolectiva*. Como solista ha trabajado en Alemania para los neoexpresionistas, Reinhild Hoffman y Gerhard Bohner, en Inglaterra con Lloyd Newson y la Compañía D.V.8, en Nueva York con la Compañía de Poppo Shiraishi and the GoGo boys (Butoh). En Venezuela fue miembro fundador de Danzahoy y CLADA (Centro Latinoamericano de Danza). Actualmente profesora de Coreografía y Metodología de la enseñanza de la danza moderna y postmoderna y creadora principal de la Cátedra Conciencia Exploratoria Corporal en la UNEARTE en Caracas. Ha presentado su trabajo coreográfico, audiovisuales y dictado talleres en festivales y eventos en Estados Unidos y varios países de Europa, Latinoamérica, y Asia. Fue colaboradora en la revista Movimiento. Electa como representante de Venezuela en el comité de especialistas para el Mónaco Dance Awards. En Venezuela, receptor del premio Critven (Críticos de Venezuela), del Premio Municipal de Danza (4 veces), y del Premio Nacional Casa del Artista. Nombrada Maestro honorario de la UNEARTE en 2011.

www.juliebarnsley.com
www.facebook.com/aktionkolectiva.

LISTA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS PRESENTADAS EN ACCIÓN COLECTIVA*

1985
Trópico Uno / C. Orta
Tangos / C. Orta
Memoria de una esperanza / C. Orta. Música: Emilio Mendoza.
Pasodoble / J. Barnsley
Transient 5 / D. Noya. Música: Miguel y Francisco Noya y Paul Godwin

1986
Evocación / J. Barnsley
Britannia / J. Barnsley

1987
Fetiche / D. Zambrano. Música: Miguel Noya
Para Carmen / D. Zambrano
Silente / L. Viana
¿… Y quién dijo que era así? / Luis Armando Castillo
Lovesong / J. Barnsley
Las mujeres de las sillas rojas / J. Barnsley
¿Por qué no puedo yo? / J. Barnsley

1988
Bigote de gato / Diane Noya
The Rainbow Dance / J. Barnsley

* Se incluye al compositor cuando es música especialmente creada para la obra.

Basta Superman / L. Bleyer
Pasaje / C. Hastings
Ras con ras / L. Viana. Música: Carlos Duarte
Cuts / J. Barnsley. Música: Miguel Noya
La familia / D. Noya

1989
Rope / J. Barnsley. Música: Miguel Noya/Paul Godwin
Los últimos felices / L. Viana
Replicante / L. Ponce

1990
El juego / D. Noya
Moonlight and Roses / J. Barnsley

1991
Pierrot / L. Viana
Vastos y ajenos / L. Viana
Bluebells and Fairydells / J. Barnsley. Música: Miguel Noya
Triangulo / D. Noya

1992
Lily / J. Barnsley y A. Orueta
Diagonal con mesa / J. Barnsley
La eterna agonía de las flores / L. Viana. Música: Miguel Noya
Amores dulces amores / J. Barnsley. Música: Miguel Noya
La carta / J. Barnsley. Música: Miguel Noya

1993
Elvira / J. Barnsley.
… Diluido, extraviado, extasiado corazón / L. Viana
On Love Tracks / L. Viana
Olga y Tony Varieté / M. Issa
Reencuentros / J. Barnsley (creada para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas "Sofía Imber")

1994

Cenizas de rosas / J. Barnsley

Rosas rojas, urinarios rosas / A. Holzer (guión de Holzer basado en *Hamlet* de Shakespeare)

1995

La consagración de la primavera / J. Barnsley

(Acción Colectiva invitada a participar en una producción del Ballet Nuevo Mundo)

1996

Huis Clos / J. Barnsley y F. Salazar (basada en la obra de Jean-Paul Sartre)

Olor a hierba cortada / J. Barnsley

1997

Bakxai / J. Barnsley y F. Salazar (basada en *Las Bacantes* de Eurípides)

Incursión epidérmica / J. Barnsley (creada para la Galería de Arte Nacional)

1999

Delicada decapitación / A. Holzer (guión Holzer)

2000

La rosa mutilada / J. Barnsley (basada en un guión de A. Holzer)

OTRAS CREACIONES REALIZADAS

Videoproducciones

Rope. Súper 8. Dir.: Luis Urbaneja (1989)

Rope. Umatic y Súper 8. Dir.: Jesús Rodríguez (1990)

Elvira. Dir.: Pedro Pacheco (1993)

Cenizas de rosas. Dir.: Guissepe Collarino (1994)

La rosa mutilada. Dir.: Goar Sánchez (2001)

Cortometraje

Over the Rainbow. Dir.: Haydèe Pino. Guión: A. Holzer. Coreografía: J. Barnsley. Producción de ULA, Tarima y Acción Colectiva

ARTISTAS Y COLABORADORES EN LOS PROYECTOS DE ACCIÓN COLECTIVA EN LAS DISTINTAS ETAPAS

PRIMERA ETAPA (1985-1989)

Sede: Instituto Superior de Danza.
Directores fundadores 1985: Carlos Orta, Julie Barnsley, Diane Noya
Directora 1986 -1989: Julie Barnsley
Creadores / Intérpretes: Carlos Orta, Julie Barnsley, Diane Noya, Luis Viana, David Zambrano, Celeste Hastings Lisa Bleyer, Luis Armando Castillo, Leyson Ponce
Intérpretes: Gordon Leath, Javier de Frutos, José Navas, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Pedro Osorio, Carlos Mujica, Gabriel Castillo, Maria Anthimidou, Justine Soques, Marlon Barrios, Valerie Pelegrin, Alice Dotta, Marjorie Noya, Carlos Centeno
Invitados de Coreoarte para el primer concierto: Joselin Palma, Flor Márquez, Alfredo Pino, Efraín Guerra, Patricia Pérez Robles, Soraya Pérez
Maestros de danza: Orta, Barnsley, Noya, Viana, Zambrano
Maestros de ballet: Caridad Espinosa, Nina Novak, Julio Lamas
Compositores: Miguel y Francisco Noya, Paul Godwin, Emilio Mendoza, René Álvarez
Diseñadores, vestuario, escenográfos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Lucía Padilla, María Eugenia Manrique, Fernando Adam, Grace Guerrero, Zilah Rojas, Cecilia Feo
Luces, video, sonido: Rhazil Izaguirre, Sammy Cucher, Alberto Silva, Víctor Morales, Luis Urbaneja, Jesús Rodríguez
Fotografía: Miguel Gracia, Rolando Streuli, Edgar Moreno, Sebastián Garrido, Mary Kent

Producción y coordinación (1985-89): Julie Barnsley, Ileana Bonsanto
Coordinación del concierto de 1985: Alirio Palacios, Julie Barnsley y, por Coreoarte, Noris Ugueto

Segunda etapa (1989-1993)

Sede: Instituto Superior de Danza
Directora: Julie Barnsley
Coreógrafos residentes / Intérpretes: J. Barnsley y Luis Viana
Coreógrafa invitada: Diane Noya
Intérpretes residentes: Leyson Ponce, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Pedro Osorio, Carlos Mujica, Eleonora Gonzalez, Enid Narváez, Jacqueline Simonds, Marieli Pacheco, Alfredo Orueta *(1992-93):* Manuel Pérez, Beto Pérez, Claudia Capriles
Intérprete invitada para la gira internacional 1991: Lídice Abreu.
Maestros de danza: J. Barnsley, L.Viana
Maestros invitados: Diane Noya, Lloyd Newson
Teatro: Francisco Salazar. Toni Cots, Armando Holzer
Ballet: Nina Novak. Maruja Leiva
Compositor: Miguel Noya
Diseñadores, vestuario, escenográfos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Lucía Padilla, Maytena de Elquezábal, Omar Borges, Jessica Rodríguez, Zilah Rojas.
Luces, sonido, video, cortometraje: Sammy Cucher, Víctor Morales, Pedro Pacheco, Haydèe Pino, Armando Holzer, Mauricio Siso. Julio Bouley.
Fotografía: Miguel Gracia, Rolando Streuli. David Zurias. Mary Kent.
Producción y coordinación: Inés Sira, Carlos Mujica, Charina Papa, Miguel Issa.

Tercera etapa (1994-2000)

Sedes: Instituto Superior de Danza, Museo del Transporte, Casa de Cultura de Baruta, Fundación Ballet Keyla Ermecheo.

Directora: Julie Barnsley.

Directores de Proyectos Residentes /Intérpretes: J. Barnsley, Francisco Salazar.

Director invitado: Armando Holzer.

Intérpretes residentes (1993-1995): Miguel Issa, Eleonora González, Marieli Pacheco, Alfredo Orueta, Beto Pérez, Rosaura Hidalgo *(1995-1999):* Marieli Pacheco, Carolina Petit, Ana Clara Martínez, Marta Carvajal, Verónica Ortega, Jennifer Molgado, José Antonio Rojas, Reinaldo Mijares.

Otros intérpretes involucrados: Suejing Zabala, Holly Martínez, Arturo Pérez.

Actores invitados (1994): Gregorio Milano, Diane Peñalver.

Maestros de danza:: J. Barnsley, Beto Pérez.

Maestra invitada: Claudia Capriles.

Teatro: Francisco Salazar. Armando Holzer. Diane Peñalver.

Ballet: Nina Novak, Maruja Leiva. Augusto Petit.

Compositores: Miguel Noya.

Diseñadores, vestuario, escenógrafos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Argelia Bravo, Astur de Martinó, Egberto González, Jessica Rodríguez.

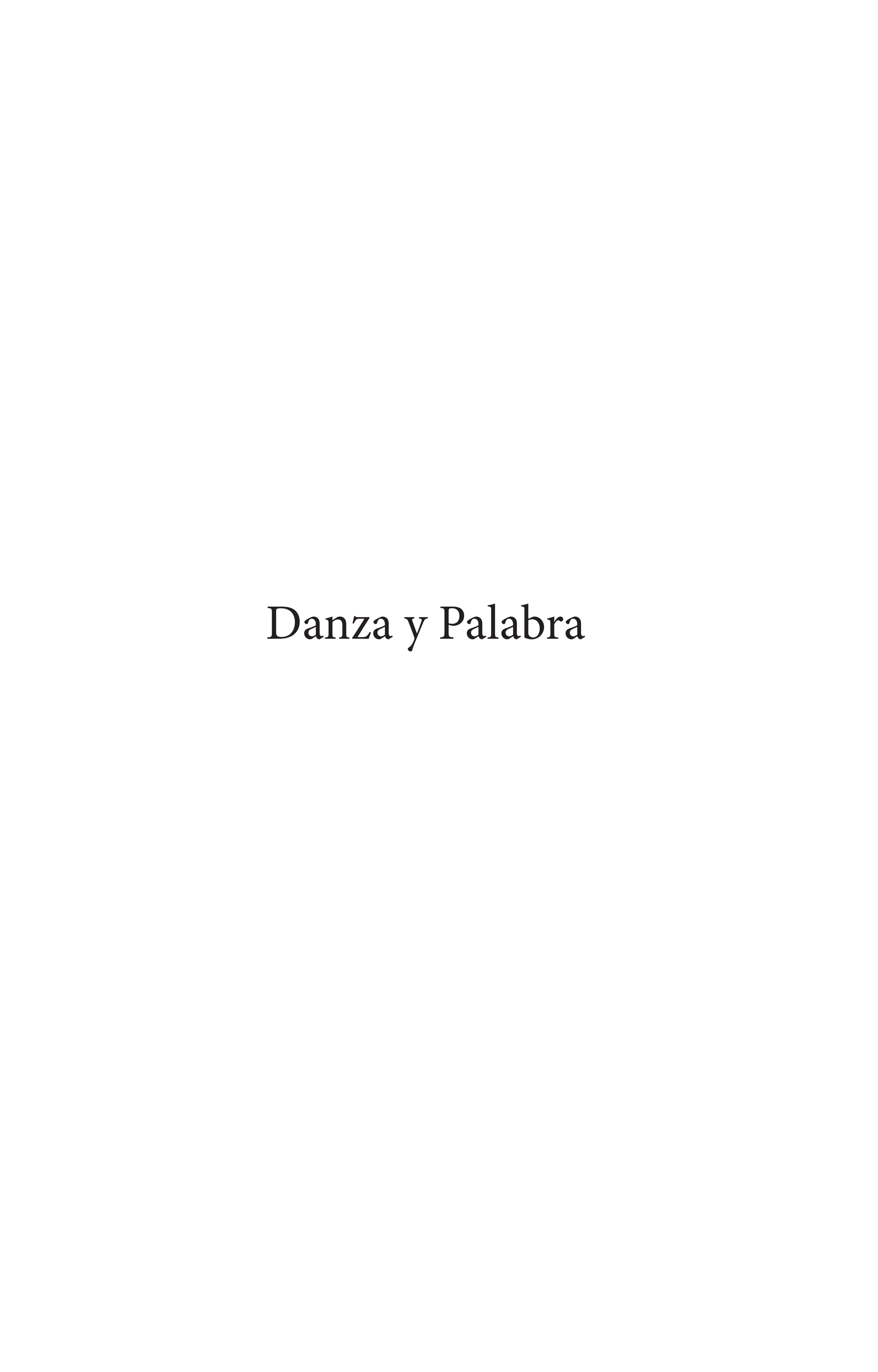
Luces, sonido y video: Adrián Zapata, Argenis Losada, Richard Gómez, Armando Holzer, Goar Sánchez, Luis Méndez, Jorge Chami, Jorge Mirada, Liliane Blazer, Lucía Lamanna, Guissepe y Paolo Collarino.

Fotografía: Miguel Gracia. Goar Sánchez

Producción y coordinación: Charina Papa, Laura Nazoa, Víctor Zerpa.

Administración y secretaria ejecutiva: Nelly Peña.

Prensa: Lenelina Delgado.



Danza y Palabra

Acerca de lo sublime y temible de mi bajo vientre

Soy presa de las dicotomías
de ideas y palabras sucias divorciadas de mi sentir.

Me enseñaron a creer en hadas que vuelan en el aire
y diablos que arrastran a lo subterráneo,
que pulmones, corazones y cerebros son cosas de Dios
y sexos y vientres del diablo.

Pocas veces he experimentado el vértigo de las alturas
eso me parece cosa de hombres,
(con sus pechos anchos y sus estrechas caderas,
maquinarias perfectas de propulsión y elevación).
Lo que a mí me marea es la gravedad,
amo la tierra, me dejo arrastrar por ella.
No busco trascender mi carne, intento vivirla plenamente.
Abro mis sentidos y experimento mil estados de sentir y estar.
Corporifico lo ajeno
Lo vuelvo mío
Comunico lo nuestro.

Todo esto gracias a mi cuerpo
y no a pesar de él.
Yo rindo culto a la gran Shakti,
la diosa serpiente enroscada entre mi sexo y mi ano.
Creo en lo sublime y temible de mi bajo vientre,
soy bitácora de energías originarias, ancestrales y actuales
y con la samba y el baile del vientre les voy a despertar.

Moviéndome me conecto con el cuerpo desde adentro

Cuerpo contenedor de la memoria, de las vibraciones de una vida
receptor y transformador de mil acciones y reacciones.
Revivo mi madre muerta, ella corre por mis venas
devastadora es la ausencia de tu piel
reconfortante es la memoria que permea mi sentir.
Desde tu vientre vine
en mi vientre ahora te albergo a ti.
Me muevo, me remuevo...
las células de mi madre soy yo
desde tu vientre vine
en mi vientre ahora te albergo a ti.

En las frías noches de mi infancia en los campos del carbón

Bosque mío, negro y seco que se extiende derramándose
hasta llegar al lago
amo la soledad, el vacío, el frío
las noches de nieve cuando todo se esconde
me arropa la desolación de estos parajes, el vacío me llena,
la débil luz de la luna me alumbra el camino.

Trazo con mi cuerpo

Con tinta hecha de energías mías y tuyas,
Pulsando impulsando recorremos mis venas
Por mi piel he bebido el sol y el aire de tu mirada.

Amar es tener los sentidos alborotados
pulsaciones normalmente ocultas llegan a nivel de la piel
cuerpo hambriento, indetenible hacia su cauce
sólo abrazarte... estoy en casa.

Según Nietzsche, desde Sócrates la civilización Occidental se fundamenta en la pequeña razón del hombre y no en la gran razón de la naturaleza. Dentro de este contexto, basado en una supuesta dicotomía entre el cuerpo por un lado y una mente/espíritu por otro, se han manipulado y violentado durante mas de 2000 años ciertas energías del cuerpo y de la naturaleza consideradas anárquicas y contradictorias al concepto de un "espíritu" esencialmente "incorruptible, racional, inteligible, inmortal e incorpóreo".

En la primera parte de *El cuerpo como territorio de la rebeldía* se cuestiona y reflexiona acerca de nuestro legado histórico patriarcal y logocéntrico, en donde el cuerpo ha sido sistemáticamente manipulado para convertirlo en un dócil y pasivo receptor, protagonista de los entornos y sus dogmas, incapacitándole para cumplir su rol natural de ser un creativo intérprete, trasformador y generador de vida.

En la segunda parte reflexiono acerca del arte de la danza contemporánea, que nace a comienzos del siglo XX dentro del revolucionario movimiento del Arte Moderno y en donde finalmente, dentro de la cultura oficial, se cuestionan y rompen muchos de los paradigmas acerca de nuestro cuerpo/mente y su rol en el arte y la vida. También hablo acerca de mi propia experiencia y experimentación con el cuerpo durante 30 años de trabajo artístico, especialmente del trabajo con el grupo profesional de danza/teatro físico *Acción Colectiva* y su laboratorio permanente, en Caracas, Venezuela, entre 1985/2000. Aquí, se elaboraron estrategias y estéticas corporales para comunicar desde la desordenada y "desdeñada ebullición interior" del cuerpo, desafiando los conceptos tradicionales del cuerpo y de la belleza, considerando que el cuerpo en movimiento es continente y comunicador de las vibraciones esenciales y ocultas del universo, revelador de lo indecible y de los complejos y enigmáticos territorios del "espíritu".



www.unearte.edu.ve

